ZENO VANCEA

CREAȚIA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

sec. XIX - XX

★

Anton Pann	Caudella	Scărlătescu
Flechtenmacher	Stephănescu	Castaldi
Mikuli	Musicescu	Brediceanu
Wachmann	Dima	Enescu
Wiest	Dimitrescu	Cucu
Burada	Porumbescu	Zirra
Cartu	Mureșianu	Cuclin
...	Flondor	Otescu
	Vidu	Chirescu
	Kiriac	Jora
	Ciuntu	Negrea
	Mandicevschi	Alessandrescu
	...	Brăiloiu
		Lazăr
		Dragoi
		Andricu
		Gheciu
		...

PREFAȚĂ

Contribuția lui Zeno Octavian Vancea la dezvoltarea muzicii românești se înscrie de-a lungul mai multor decenii, atît în domeniul compoziției, cît și în cel al muzicologiei [1].

Credincios idealurilor generației de muzicieni români, care s-au afirmat cu primele lor lucrări între cele două războaie mondiale, Zeno Vancea militează de la început pentru ideea muzicii românești, străduindu-se pentru întemeierea școlii naționale de creație, pe baza elementelor organice culturii muzicale tradiționale.

Răspîndite prin diferite publicații ale vremii, începînd cu revista „Muzica", de sub direcția lui Maximilian Costin și George Breazul, și terminînd cu actuala revistă „Muzica" a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, pe care a condus-o mulți ani de-a rîndul, scrierile lui Zeno Vancea denotă atitudine fermă, perspicacitate ascuțită, putere de pătrundere. El mînuiește condeiul nu în vederea realizării sale ca muzicolog, ci din necesitatea adîncă pe care o simte, față de problematica muzicală actuală, de a-și confrunta propriile sale idei creatoare. Astfel, deși în aparență secundar, domeniul activității muzicologice ocupă în viața lui Zeno Vancea un loc egal cu cel al compoziției.

---

[1] Bănățean de origine, fiind născut la 8 octombrie 1900 în Bocșa-Vasioviei, își face studiile liceale la Lugoj, unde, manifestîndu-și spontan înclinația creatoare, atrage asupra sa atenția lui Ion Vidu și a lui Iosif Willer, primii săi îndrumători, între 1915—1917. În 1919 îl regăsim la Conservatorul din Cluj, unde are ca profesori pe Augustin Bena, Gheorghe Dima și Hermann Klee. În 1921, pleacă la Viena ca să se perfecționeze sub îndrumarea lui Dr. Ernst Kanitz. Terminîndu-și studiile, își începe cariera didactică, în 1926, la Conservatorul din Tîrgu-Mureș, predînd armonia, contrapunctul și istoria muzicii. După război, în 1949, este chemat la Conservatorul din București, unde predă, mai întîi istoria muzicii, apoi contrapunctul și fuga. Distins cu premiul de compoziție „George Enescu" (1936, 1937, 1938 și 1943), cu Ordinul Muncii (1948), Premiul de Stat (1953) și titlul de Maestru emerit al Artei (1954), Zeno Vancea ocupă, prin activitatea sa neobosită, un loc de frunte în viața muzicală a țării noastre, fiind în același timp cunoscut și peste hotare, datorită creației sale muzicale și numeroaselor studii muzicologice.

Restrînse ca număr, lucrările lui Zeno Vancea se deosebesc printr-o prospețime cu totul personală, ceea ce se datorește în primul rînd inspirației sale melodice. El nu are nevoie să recurgă la citat pentru a suplini dificultăți de invenție în stil românesc. Motivele sale originale sînt amprenta muzicalității native, a unei fantezii mereu tinere. Acestui fapt i s-a adăugat, prin educație profesională, tendința spre o morfologie polifonică. Structural, substanța muzicală a compozitorului se refuză amplelor dezvoltări tematice în spiritul simfonismului romantic, grandilocvent și obositor, acolo unde conținutul cedează în fața formei. Mai degrabă se conturează în proporțiile genului de cameră a liedului, a cvartetului de coarde, a schiței simfonice — unde elementul descriptiv niciodată nu devine scop în sine, anihilînd expresia pur muzicală.

Principial, Zeno Vancea abordează în creația sa toate genurile, în afară de cel al operei. Fără a avea posibilitatea de a analiza pe larg creația, ne vom mărgini aici doar la semnalarea aspectelor ei caracteristice.

În opera fiecărui compozitor există anumite legături, mai mult sau mai puțin directe, cu tradiția muzicală a ținutului natal. Sintetizînd, în parte, tendințele compozitorilor bănățeni, motivele populare românești stăruie în inspirația lui Zeno Vancea, înainte de a se transforma în acea subtilă esență muzicală proprie stilului său personal. În acest fel, putem surprinde un proces de subtilizare a unui filon de natură direct folclorică în unul transfigurat în pură substanță muzicală, fără ca prin aceasta să se piardă contactul, fără să se anihileze etosul românesc, cu toate că gradul de abstractizare, de transfigurare este împins uneori foarte departe în zonele cromatice și enarmonice ale sistemului muzical.

Astfel, *Imagini bănățene* (1956) pentru cor mixt, în care compozitorul merge pe urmele lui Vidu și Dragoi, dar cu intensități polifonice elevate, cele două *Rapsodii bănățene* (1928 și 1950) pentru orchestră, *Suita simfonică „O zi de vară"* (1951) și *Sinfonietta* (1948) constituie o primă etapă în sensul celor afirmate mai sus, iar baletul *Priculiciul* (prima versiune 1932, iar a doua 1957), *Triptic simfonic* (1958), *Concertul pentru orchestră* (1961) și mai ales cele patru *Cvartete de coarde* (1931, 1953, 1957, 1967), cărora sîntem înclinați să le atribuim ponderea cea mai mare, atît din punctul de vedere al inspirației, cît și al construcției, marchează o a doua etapă, fără ca între aceste două aspecte să se stabilească o succesiune precisă în timp.

Întreaga creație a lui Zeno Vancea este stăpînită de un linearism modal, care niciodată nu alunecă în dodecafonismul artificial.

Caracterul românesc este prezent și în cele două *Liturghii*, inspirate din cîntarea de strană din Transilvania și chiar într-o lucrare capitală, cum este *Requiemul* pentru cor, soli și orchestră, care i-a adus autorului premiul I „George Enescu" (1943).

Mai trebuie amintite lucrări ce depășesc sfera imediată a unui stil românesc, cum este de pildă *Cîntecul Păcii* (1962), cantată pentru cor și orchestră pe versuri de Viteslav Nezval, în traducerea lui Andrei Tudor, sau care aduc o notă cu totul personală, ca în cazul liedurilor pe versuri de Rainer Maria Rilke (1922). Mai interesante ne apar însă revenirile de pe aceste planuri spre muzica românească. Astfel, atunci cînd se inspiră din poeți români, ca Gheorghe Coșbuc, Gheorghe Bacovia, Ion Pilat sau Mihai Beniuc, liedul se conturează în concepția compozitorului exclusiv din trăiri lirice, ceea ce face să fie evitat obișnuitul recitativ arioso, în special cel de influență franceză (de care abuzează autorii liedului românesc modern), realizînd liedul în adevărata sa accepție melodică.

În plină desfășurare a puterii sale de creație, Zeno Vancea aduce în viața noastră muzicală rodul unei inspirații profund originale. Compozițiile sale sînt dăltuiri în materialul dur al unor imagini austere, dar nu abstracte, metafizice, ci directe, reale.

Concepția călăuzitoare a scrierii de față, privind dezvoltarea creației românești moderne, denotă și ea apartenența compozitorului, fără rezervă, la ideea culturii muzicale din patria noastră. Conștiința acestei culturi milenare ni se dezvăluie abia în epoca modernă, cînd se încearcă reintegrarea ei în sfera valorilor universale prin actul viu al creației. Necesitatea de a distinge ceea ce este valoare relativă, cultural-istorică, pe de o parte, și intrinsecă, organic-creatoare, pe de altă parte, înlăuntrul procesului istoric, iată teza fundamentală ce și-o propune Zeno Vancea în încercarea de a desprinde din strădaniile unui șir de generații, de aproape două secole, firul călăuzitor al constituirii muzicii românești moderne.

Zeno Vancea nu este un istoric de profesie, nu este un om al fișelor, al detaliilor biografice, dar posedă în schimb un grad de intuiție, de pătrundere a faptelor într-o măsură atît de surprinzătoare, încît se apropie fără nici un efort de adevărul istoric.

Istoria muzicii românești moderne ne este redată aici într-unul din aspectele sale esențiale, *creația*. În funcție de acest act al creației, ce interesează exclusiv pe autor, lucrarea capătă aspectul unei monografii pe care o socotim ca o lucrare de temelie pentru cercetarea și cunoașterea muzicii românești.

LIVIU RUSU

București, 1968

INTRODUCERE

Prin lucrarea de față, autorul urmărește să contribuie la o mai bună cunoaștere a creației muzicale românești din secolele XIX și XX și — în lumina datelor pe care le-a putut avea la dispoziție — să schițeze în subsidiar procesul ei de dezvoltare.

Accentul a fost astfel pus pe scoaterea în evidență a caracteristicilor principale de conținut și stil a creației acelora dintre compozitorii români care au adus o contribuție mai importantă la îmbogățirea patrimoniului nostru artistic — deci pe *latura estetică* a fenomenului muzical. Aspectelor istorice [1], le-a fost acordată o

[1] O istorie a muzicii, în sensul obișnuit al termenului, poate fi întocmită după principii și metode diferite. Unii dintre numeroșii autori de istoria muzicii universale, tratînd fenomenul muzical în legătură cu dezvoltarea generală a culturii, au divizat vastul ei material după epoci și continente (Johann N. Forkel, August W. Ambros), alții, ca de pildă Hugo Riemann, limitîndu-se la muzica europeană, au adoptat obișnuita periodizare folosită de știința istorică generală care, după cum se știe, împarte istoria Europei în antichitate, evul mediu și perioada modernă și contemporană, și au subîmpărțit aceste perioade mai lungi după gradul de complexitate a mijloacelor de exprimare și după stilul dominant în diversele faze de dezvoltare ale muzicii : monodia greacă și romană, monodia muzicii bisericești (gregoriană și bizantină), polifonia vocală și instrumentală (sec. XIII—XVII cuprinzînd Ars Antiqua, Ars Nova, Renașterea, barocul), urmate de Clasicism, Romantism și muzica secolului XX. Mulți muzicologi au scris tratatele lor pe bază de criterii unice, ca de pildă cel al *stilului* (Guido Adler), al *formelor muzicale* (Arnold Schering), al *genurilor muzicale* (Paul Becker), al *generațiilor de compozitori* (Alfred Lorenz), ori punînd în centrul preocupărilor lor *marile figuri de creatori* care au ilustrat istoria muzicii (François Joseph Fétis, Hermann Abert și alții).

atenție mai mare doar în cazurile în care datele referitoare la procesul general de dezvoltare a societății românești și înfățișarea cauzelor social-politice și culturale care au avut o influență importantă asupra creației muzicale pot contribui la o mai bună înțelegere a acesteia.

Pornind de la cele dintîi creații muzicale românești de tip european [1], născute în prima parte a secolului XIX, prezentarea în spirit critic a muzicii culte românești, din cei aproximativ 150 de ani de existență, se face pe bază de studii consacrate fiecărui compozitor în parte (această formă de prezentare părîndu-ne cea mai potrivită scopului propus); în succesiunea studiilor s-a ținut seama de ordinea cronologică în care s-au născut compozitorii. Din această ordine — alături de deosebiri inerente — se desprind acele caracteristici comune, în conținut și stil, ce conferă creației mai multor generații de compozitori un aspect unitar. Acesta constă înainte de toate în *continuitatea ideii de cultură națională*, idee care se manifestă în muzică prin scoaterea în evidență a unor trăsături constante ale conținutului emoțional, mai caracteristice pentru modul de simțire a poporului nostru, prin rolul predominant, pe care o anumită sferă tematică, legată de ambianța autohtonă, îl are în muzica noastră dramatică, vocală și instrumental-programatică, precum și — în forma cea mai concretă — prin limbajul de inspirație folclorică.

Continuitatea acestei idei, care și-a păstrat mai mult de un secol actualitatea ei, a fost întreruptă însă în ultimul timp, în urma adoptării, de către majoritatea compozitorilor noștri mai tineri, a concepțiilor estetice avangardiste, ceea ce a condus la abandonarea folclorului ca platformă stilistică comună. Din cauza inovațiilor radicale care au intervenit într-o parte a creației noastre muzicale, deocamdată nu poate fi sesizată o trăsătură de unire între creația mai nouă și aceea a generațiilor din trecut.

Trebuie precizat aici că compozitorii se socotesc drept reprezentanți ai unei generații nu numai din considerentul biologic al

---

[1] Pînă la apariția creației noastre culte de tip european, la noi, ca și la popoarele din Balcani și Răsăritul Europei, nu a existat altă muzică decît cea populară și cea bisericească de origine bizantină-slavonă, la care, pe la sfîrșitul secolului XVIII, se mai adaugă și un început de muzică cultă laică, reprezentată de cîntecele lumești compuse de unii boieri sub întreita influență a muzicii populare, a cîntării de strană și a muzicii orientale. De origine străveche, muzica noastră populară, evoluînd o dată cu limba vorbită, asimilînd, ca și limba, o seamă de influențe străine, și-a păstrat, în ciuda acestor influențe, pînă azi, puternicul ei specific național. După apariția tîrgurilor și a orașelor noastre, ia naștere o nouă ramură a folclorului, cel orășenesc, provenit din cel țărănesc care, transplantat în mediul citadin, a suferit aici dubla influență a muzicii orientale și occidentale.

aceleiași vîrste, ci și în urma împărtășirii unui ideal artistic comun; dar, desigur, în privința modului de realizare a acestui ideal, a mijloacelor de comunicare a mesajului artistic, între reprezentanții aceleiași generații pot exista, nu o dată, anumite deosebiri și decalaje în îndeplinirea misiunii lor istorice.

De aceea, muzicologul german Alfred Lorenz (în a sa *Musikgeschichte im Rythmus der Generationen)* atrage atenția asupra faptului că, pe lîngă acei reprezentanți ai unei generații care, în opera lor, pun accentul pe problemele artistice fundamentale ale timpului căruia îi aparțin — marcînd în acest fel ritmul principal al procesului de dezvoltare — se află mai întotdeauna și unii care, în creația lor, anticipă unele din problemele a căror rezolvare va fi o sarcină abia a generației viitoare, în timp ce alții, în rezolvarea problemelor artistice curente ale epocii, rămîn în urmă. Din acest mers inegal al celor care formează o generație, rezultă, după muzicologul citat, pe lîngă un ritm principal, și ritmuri secundare.

Fără a urmări în mod deliberat scoaterea în evidență a acestor fenomene, care au avut și au încă loc și în muzica noastră, ele pot fi ușor sesizate din conținutul studiilor și din ordinea cronologică [1] în care ele se succed.

Dacă în periodizarea muzicii românești aplicăm principiul lui Alfred Lorenz, atunci creația noastră muzicală din secolele XIX—XX ni se prezintă drept contribuția a cinci generații.

Tabloul de mai jos, cuprinzînd majoritatea compozitorilor români, orînduiți după generații, poate da o privire de ansamblu asupra muzicienilor care au participat, într-o măsură mai mare sau mai mică, la procesul de dezvoltare a creației noastre muzicale culte.

Compozitorii din prima generație

Ioan Andrei Wachmann (1807—1863)
Ludovic Wiest (1819—1889)
Ion Kartu (1820—1875)
Carol Mikuli (1821—1897)
Pietro Mezzetti (1822—1893)
Alexandru Flechtenmacher (1822—1898)
Ștefan Nosievici (1833—1869)
Gheorghe Skeletti (1835—1886)
Isidor Vorobchievici (1836—1903)
Eduard Wachmann (1836—1908)
Theodor Burada (1839—1924)

---

[1] O abatere de la ordinea cronologică s-a făcut doar în cazul unor compozitori cu o activitate mai restrînsă, care, în loc să fie grupați în cadrul generației respective, au fost înglobați în cîte un capitol mai mare, în care se face caracterizarea mișcării muzicale a unei regiuni, pe o perioadă mai lungă.

Compozitorii din generația a doua

Eduard Caudella (1841—1924)
George Stephănescu (1843—1925)
Ștefan Perian (1845—1885)
Gavriil Musicescu (1847—1903)
Gheorghe Dima (1847—1926)
Constantin Dimitrescu (1847—1928)
Ciprian Porumbescu (1853—1883)
Eusebie Mandicevschi (1857— 1929)
Iacob Mureșianu (1857—1917)
Titus Cerne (1859—1911)
Liviu Tempea (1860—1936)
Tudor Flondor (1862—1908)
Ion Vidu (1863—1931)
Dimitrie G. Kiriac (1866—1928)
Paul Ciuntu (1866—1919)
Timotei Popovici (1870—1950)
Gheorghe Mandicevschi (1870—1907)

Compozitorii din generația a treia

Ioan Scărlătescu (1872—1922)
Ion Bohociu (1874—1944)
Stan Golestan (1876—1956)
Alfonso Castaldi (1874—1942)
Alexis Catargi (1876—1922)
Theodor Teodorescu (1874—1920)
Guilelm Șorban (1876—1923)
Tiberiu Brediceanu (1877)
Nicodim Ganea (1878—1946)
Augustin Bena (1880—1962)
George Enescu (1881—1955)
Gheorghe Cucu (1882—1934)
Mihail Andreescu-Skeletti (1882—1965)
Alexandru Zirra (1883—1946)
Gavriil Galinescu (1883—1959)
Ștefan Popescu (1884—1956)
Ion Croitoru (1884)
Dimitrie Cuclin (1885)
Ion Hartulary-Darclée (1886)
Ion Nonna Otescu (1888—1940)
Victor Gheorghiu (1888—1951)
Ioan Chirescu (1889)
Robert Cremer (1889—1928)
Mihail Bârcă (1880)
Ion Borgovan (1889)
Constantin C. Nottara (1890—1951)
Mihail Jora (1891)
George Enacovici (1891—1965)
Diamandi Gheciu (1892)
Marțian Negrea (1893)
Nicolae Oancea (1893)
Alfred Alessandrescu (1893—1959)
Constantin Brăiloiu (1893—1958)
Ludovic Feldman (1893)
Sabin Dragoi (1894)
Filip Lazăr (1894—1936)
Mihail Andricu (1894)
Marcel Mihalovici (1898)
Ion Ghiga (1895)
Constantin Baciu (1895—1959)
Lucian Teodosiu (1897)
Constantin Bobescu (1899)
Constantin Castrișanu (1899—1924)

A patra generație de compozitori

Ionel Perlea (1900)
Vasile Popovici (1900)
Iuliu Mureșianu (1900—1956)
Eugen Cuteanu (1900—1968)
Nicolae Lungu (1900)
Paul Jelescu (1901)
Theodor Rogalski (1901—1954)
Filaret Barbu (1901)
Tudor Ciortea (1903)
Ion Vasilescu (1903—1960)
Dumitru Botez (1904)
Nicolae Buicliu (1906)
Nicolae Brânzeu (1907)
Sigismund Toduță (1908)
Matei Socor (1908)
Max Eisikovits (1908)
Liviu Rusu (1908)
Paul Constantinescu (1909—1963)
Mircea Hoinic (1910)
Alfred Mendelsohn (1910—1966)
Achim Stoia (1910)
Emanoil Elenescu (1911)

Constantin Silvestri (1913)
Ion Dumitrescu (1913)
Ovidiu Varga (1913)
Gheorghe Dumitrescu (1914)
Bogdan Moroianu (1915)
Constantin Palade (1915)
Mircea Popa (1915)
Hilda Jerea (1916)
Dinu Lipatti (1917—1950)
Liviu Comes (1918)
Mircea Chiriac (1919)

A cincea generație de compozitori

Mircea Basarab (1921)
Tudor Jarda (1922)
Emil Lerescu (1922)
Teodor Bratu (1922)
Laurențiu Profeta (1925)
Theodor Grigoriu (1926)
Anatol Vieru (1926)
Petra-Basacopol Carmen (1926)
Pascal Bentoiu (1927)
Ștefan Niculescu (1927)
Radu Paladi (1927)
Andreas Porfetye (1927)
Valentin Gheorghiu (1928)
Tiberiu Olah (1928)
Adrian Rațiu (1928)
Dumitru Capoianu (1929)
Wilhelm Berger (1929)
Aladar Zoltan (1929)
Ervin Junger (1931)
Aurel Stroe (1932)
Doru Popovici (1932)
Cornel Țăranu (1934)
Alexandru Hrisanide (1936)
Liviu Glodeanu (1938)

În istoria artelor europene este cunoscut faptul că muzica a rămas mult timp în urma dezvoltării celorlalte arte. Aceasta se explică prin faptul că, pentru a putea fi exprimat, cu ajutorul unor forme mai complexe, un conținut emoțional mai cuprinzător, a fost necesar de a se făuri în prealabil mijloacele de exprimare potrivite. În muzica românească cultă, acest fenomen are loc abia pe la începutul secolului XIX, în condițiile trecerii de la cultura greco-orientală la cea de tip apusean. Ea rămîne în urma literaturii noastre din secolul XIX, fiindcă limba literară, în aceleași condiții istorice, a evoluat mult mai repede decît limbajul muzical.

Această rămînere în urmă se datorește deci nu atît eventualei lipse de talent a înaintașilor, cît dificultăților ce trebuiau învinse în procesul de constituire a unui limbaj muzical mai bogat în posibilități expresive decît cel univocal al muzicii populare și al cîntării de strană.

Astfel, trecerea de la treapta *monofonă* la aceea a *omofoniei armonice*, prin care creația noastră cultă, printr-un suprem efort, a făcut un mare salt calitativ, a consumat o bună parte din forțele creatoare ale primelor două generații de compozitori.

La această dificultate pe care au avut-o de învins înaintașii, se adaugă și limitarea lor la o unică sursă de inspirație, cea a muzicii populare orășenești, aceasta limitată, ea însăși, ca posibilități de expresie.

Dacă în opera de făurire a culturii muzicale de tip nou, înaintașii noștri ar fi putut porni de la izvoarele mai pure, mai

autentice și mai bogate ale muzicii țărănești și cele ale cîntării de strană, ceea ce se înfăptuiește abia în cursul primelor două decenii ale secolului nostru, atunci creația lor ar fi putut avea, pe lîngă o notă mai specific autohtonă (rezultînd nu numai din originalitatea melodiei, dar și din ritmul atît de variat și de bogat al muzicii țărănești, din elementele ei de heterofonie, din posibilitățile de dezvoltare a valențelor ei armonice etc.), și o valoare artistică mai deosebită.

Dar în condițiile acelei vremi, cînd cultura și creația artistică a țărănimii era încă ignorată, cînd compozitorii noștri își însușeau cunoștințele profesionale la școlile din străinătate, fiind nevoiți să facă și concesii unui public al cărui gust era încă neformat, acest lucru nu era posibil.

Faptul că înaintașii muzicii românești nu s-au inspirat din izvoarele folclorului țărănesc a putut să aibă două cauze: fie că ei nu l-au cunoscut, fie că — în cazul în care l-au cunoscut — l-au evitat, din pricina dificultăților pe care le întîmpinau în valorificarea elementelor ei în formele muzicii culte. Melodiile țărănești, din cauza structurii lor modale-arhaice, erau refractare unei armonizări după regulile clasice pe care înaintașii și le-au însușit la școlile străine; astfel, aceste melodii li se păreau, de bună seamă, primitive, nepotrivite pentru crearea unei arte muzicale superioare [1].

Decalajul în privința ritmului de dezvoltare dintre muzică și celelalte arte se atenuează în cursul primului deceniu al secolului nostru, în urma îmbogățirii mijloacelor de expresie, cu cele provenite din folclorul sătesc, pentru ca, apoi, în perioada cuprinsă între cele două războaie mondiale, creația noastră muzicală, datorită, înainte de toate, lui George Enescu — primul și pînă acum singurul nostru compozitor de geniu — să se ridice la nivelul celorlalte ramuri ale artei românești.

Căutînd a stabili o legătură între muzica românească din primele două decenii ale secolului nostru și, de pildă, literatura din acel timp — literatura fiind, dintre toate artele, cea mai apropiată

---

[1] Este indiscutabil că și în mediul urban s-au născut — deși în număr mult mai redus — melodii de valoare. Nu trebuie trecut însă cu vederea efectul degradator al practicii lăutărești orășenești și al ambianței în care aceasta se desfășura (cîrciumele de mahala, cafeneaua mic-burgheză etc.), ducînd la alterarea și stereotipizarea melodiilor prin adaptarea lor după anumite cîntece la modă. Din relatarea lui Nicolae Filimon, cu privire la muzica populară orășenească din timpul său, cunoaștem influențele eterogene pe care aceasta le-a suferit, iar din culegerile de cîntece populare orășenești reiese clar lipsa de varietate a tipurilor melodice și schematismul armonic al acestor cîntece, spre deosebire de bogăția tipurilor, a dialectelor și a genurilor folclorului rural. Acestea din urmă oferă, și sub aspectul înveșmîntării armonice, largi posibilități de îmbogățire a mijloacelor de expresie.

de muzică — se poate vorbi, dacă nu despre o influenţă directă din partea curentelor literare ale vremii, poporanismul şi semănătorismul, în orice caz, despre acelaşi interes deosebit pentru viaţa şi cultura ţăranilor, ce se reflectă atît în literatură, cît şi în creaţia muzicală.

O influenţă directă a celor două curente literare poate fi constatată mai ales în cazul compozitorilor transilvăneni Tiberiu Brediceanu şi Guilelm Şorban ; la Brediceanu, această influenţă se manifestă în alegerea libretelor pentru operetele sale, iar la Şorban, în preferinţa pentru anumite poezii, tălmăcite în lieduri, şi în sfera tematică a pieselor lui pentru pian.

Nu este întîmplător nici faptul că, concomitent cu influenţele pe care simbolismul francez le exercita asupra literaturii noastre, are loc şi orientarea unora dintre compozitorii români spre muzica franceză.

O problemă mai complicată o reprezintă relaţia dintre creaţia muzicală născută între cele două războaie mondiale şi unele curente literare din acel timp.

S-ar putea emite ipoteza că creşterea numerică a unor lucrări religioase şi laice, compuse pe baza unor vechi melodii bisericeşti, s-ar datora curentului literar gîndirist, în urma propovăduirii de către acesta a unei estetici „teologale".

Deşi compunerea *Oratoriului „Constantin Brâncoveanu"* şi a unei *Liturghii* de către Sabin Dragoi, a unor *Psalmi* ai lui Dimitrie Cuclin, ca şi a altor lucrări a fost poate stimulată de estetica gîndiristă, după care arta „este o expresie a aspiraţiilor omului către dumnezeire", interesul multora dintre compozitorii noştri pentru arhaicele melodii ale cîntării de strană s-a manifestat deja cu cîteva decenii în urmă, fapt dovedit prin *Liturghia psaltică* a lui Kiriac (1898), *Liturghia*, tot pe vechi melodii bisericeşti, a lui Theodor Teodorescu, cele 12 liturghii ale lui Eusebie Mandicevschi, Cucu. Acest interes se datoreşte în primul rînd marii valori artistice a acestor melodii ca şi unor largi posibilităţi de a fi folosite şi dezvoltate în lucrări pur instrumentale. Astfel, Paul Constantinescu compune în 1929 *Două studii în stil bizantin* pentru trio de coarde, *Variaţiuni pe o temă bizantină*, o *Sonatină pe teme bizantine* pentru violoncel solo etc. Melodii psaltice stau şi la baza celor două *Oratorii* ale lui Paul Constantinescu, cel de *Crăciun* (1936) şi cel de *Paşti* (1943).

Nici presupunerea că datorită gîndirismului au fost actualizate şi unele creaţii populare literare, ca baladele *Meşterul Manole*, *Miorița*, *Iovan Iorgovan*, nu pare a fi întemeiată. Astfel, prezenţa în creaţia lui Sigismund Toduţă a oratoriilor *Meşterul Manole* (1947)

și *Miorița* (1957) nu poate fi considerată ca o eventuală reminiscență tîrzie a curentului literar gîndirist.

Primul care a scris o lucrare vocal-simfonică pe textul baladei *Meșterul Manole* a fost Iacob Mureșianu ; faptul că, în afară de el, alți doi compozitori din două generații diferite, Sigismund Toduță și Anatol Vieru, au scris cîte o lucrare de acest gen, pe textul aceleiași balade, constituie încă una din dovezile continuității ideii de cultură națională.

Am arătat la începutul acestei introduceri că ideea culturii naționale a constituit firul conducător în activitatea creatoare a compozitorilor români care s-au succedat vreme de aproape un secol și jumătate. Timpul îndelungat, în care această idee și-a păstrat în mod nediminuat actualitatea, dovedește cît de adînc a fost încolțită ea în conștiința compozitorilor noștri.

În fond, nimic mai firesc decît faptul că artele, și astfel și muzica, să poarte pecetea națiunii căreia îi aparțin cei ce le creează.

Enescu spunea că „Muzica este un grai în care se oglindesc, fără posibilități de prefăcătorie, însușirile psihice ale omului, ale popoarelor". El folosește aici termenul de „grai" într-un sens sinonim cu cel de „limbaj muzical", deci ca mijloc de comunicare, de exprimare a sentimentelor.

După cum se știe, în urma unui îndelungat proces de influențare reciprocă, țările occidentale cu o veche tradiție muzicală au ajuns în creația lor cultă la folosirea unui limbaj comun de unde au dispărut acele particularități prin care, cu multe secole în urmă, folclorul fiecărui popor era deosebit unul de altul. La uniformizarea limbajului muzical european a contribuit și faptul că în practica muzicală a Occidentului s-a impus de timpuriu un sistem muzical unic — folosirea generală a modului major și minor, precum și un sistem armonic comun care, în muzica occidentală, generează însăși melodia. Dar aceasta nu înseamnă că, în ciuda aceluiași limbaj, creația cultă nu diferă totuși de la un popor la altul ; aceste diferențe se datoresc unor esențiale deosebiri ale conținutului emoțional, ca expresie a deosebirilor de temperament și structuri psihice ce variază de la un popor la altul.

Astfel, vorbim de claritatea, eleganța și echilibrul muzicii franceze, de complexitatea și profunzimea gîndirii muzicale germane, de caracterul luminos, vitalitatea și exuberanța muzicii italiene, de reveria și fondul pasional al muzicii slave, de patosul și melancolia caracteristice muzicii popoarelor nordice etc.

Tendința de a folosi un limbaj muzical care, ca un semn distinctiv al apartenenței sale la o anumită cultură națională, să aibă

un caracter deosebit de acela propriu limbajului muzical al altor popoare, este de dată relativ recentă [1]. Ea este specifică compozitorilor acelor popoare care pînă în secolul XIX nu au participat de loc sau numai într-o măsură redusă la dezvoltarea generală a culturii muzicale a continentului nostru.

Apariția noilor culturi muzicale nu poate fi separată de mișcările politice și sociale ale timpului, de procesul de ascensiune a burgheziei, împrejurări ce au favorizat nașterea școlilor naționale. În timp ce în Boemia, Polonia, Norvegia, Bulgaria, Transilvania, aflate sub dominație străină, caracterul autohton al muzicii culte era expresia întăririi conștiinței naționale, a luptei împotriva stăpînitorilor, în Principatele Române fenomenul era legat de lupta burgheziei pentru instaurarea unei noi orînduiri sociale, iar în Rusia țaristă, caracterul popular al creației muzicale izvora din sentimentul de solidaritate al compozitorilor cu masele oprimate.

Muzica noastră cultă de tip nou ia naștere și se dezvoltă în perioada în care pretutindeni, în Europa, dar mai ales în Germania, romantismul era în plină floare. Este cert că romantismul a stimulat apariția și în arta sonoră a unor elemente de muzică populară. După cum se știe, Schubert și Brahms au împrumutat elemente melodico-ritmice ale verbunkului maghiar, Mendelssohn-Bartholdy se inspira din muzica scoțiană și italiană, iar Liszt valorifica în lucrările sale, în afară de melodii populare maghiare (în *Rapsodii*), melodii italienești și rusești. Cu toate acestea, ar fi greșit să atribuim curentului romantic apusean o influență hotărîtoare în privința orientării primilor noștri compozitori de profesie spre muzica populară.

Deși de origine străină (unii ca Alexandru Flechtenmacher și Eduard Wachmann, născuți în țară, iar Andrei Wachmann și Ludovic Wiest veniți de peste hotare), acești înaintași ai muzicii românești, prețuiți de cercurile progresiste și de public, s-au identificat întru totul cu aspirațiile culturale ale patriei lor adoptive și au dorit s-o servească prin artă. Creînd opera lor muzicală, ei au căutat să-i imprime, în conformitate cu spiritul vremii, un distinct

---

[1] Ideea de cultură națională, afirmată cu vigoare pe tărîmul muzicii laice de către primii noștri compozitori, se manifestă în muzica noastră bisericească cu mult mai înainte. Astfel, de pildă, în perioada puternicei influențe grecești, Ieromonahul Filotei scrie în 1713 o psaltichie românească, pentru a demonstra că „glasul românesc este mai frumos" decît cel grecesc. Reforma muzicii bisericești, întreprinsă în veacul următor de Macarie și Anton Pann, prin „curățirea" cîntărilor de strană de excesiva lor melismatică orientală, urmărea același scop: de a da un caracter mai românesc acestor melodii. Tot în secolul trecut, pe această cale au mers și numeroși psalți ca Dimitriță Suceveanu, Ștefanache Popescu și alții, compunînd melodii apropiate ca structură de muzica populară.

caracter național. Dorința de a realiza caracterul național al creației lor cu ajutorul unui limbaj de inspirație populară [1], în care se vor exprima apoi și următoarele generații de compozitori, a izvorît astfel nu dintr-o concesie față de modă sau din considerente de ordin estetic, ci, înainte de toate, dintr-o concepție democratică despre funcția socială a artei.

Cît de adînc era înrădăcinată această concepție în gîndirea înaintașilor o dovedesc, între altele, cuvintele lui Mureșianu, pentru care muzica reprezintă „unul dintre factorii cei mai importanți de civilizațiune", ce este „a doua limbă maternă", prin care românii se puteau manifesta pe „timpuri ale persecuțiunii".

Dacă ideea de cultură națională străbate întreaga noastră creație muzicală, de la începuturile ei și pînă astăzi, izvorul folcloric de inspirație nu a rămas însă tot timpul același.

Deși în ultimele decenii din secolul trecut, în vechea Românie, ca și în Transilvania și Bucovina, munca de culegere a melodiilor populare se intensifică, iar folclorul țărănesc începe să fie mai frecvent reprezentat în publicațiile de specialitate ale timpului, o bună parte dintre compozitorii noștri cei mai de seamă, ca Eduard Caudella, Constantin Dimitrescu, George Stephănescu și alții, continuă să scrie într-un stil ale cărui elemente provin din folclorul orășenesc.

Primul care își dă seama de valoarea artistică a cîntecului țărănesc, și care, prin armonizarea, prelucrarea și publicarea (1889) unor melodii populare de autentică obîrșie rurală (12 cîntece pentru cor mixt), deschide o nouă cale de dezvoltare muzicii noastre profesionale, este Gavriil Musicescu.

Atît Mureșianu, cît și Porumbescu lărgesc aria de investigație folclorică, dar ambii nu fac încă o distincție clară între folclorul

---

[1] Spre sfîrșitul celui de-al doilea deceniu al secolului trecut, prin mijlocirea trupelor de operă venite de peste hotare, și a unor virtuozi instrumentiști străini, începe să pătrundă în Principate muzica occidentală. Contactul populației noastre orășenești cu arta apuseană a avut drept consecință o lărgire a preferințelor sale muzicale, publicul fiind tot mai dornic să asculte, pe lîngă muzica de import, și o muzică autohtonă mai evoluată decît cea populară și cea de strană ; deși se cerea ca muzica nouă să fie realizată după tipul celei occidentale, ea trebuia să aibă totuși un distinct caracter național. Răspunzînd acestor cerințe, în condițiile unei culturi muzicale neevoluate încă, înaintașii muzicii culte românești au compus lucrări de diverse genuri care, pe lîngă un scop distractiv, au urmărit totdeauna și unul de formare a conștiinței naționale și cetățenești a publicului. Un astfel de rol l-au avut cîntecele patriotice apărute în preajma Unirii Principatelor, precum și muzica compusă de Flechtenmacher și I. A. Wachmann pe libretele operetelor în care erau biciuite moravurile și abuzurile politice ale boierimii retrograde. Uvertura *Moldova* a fost scrisă de Flechtenmacher cu intenția ca, evocînd imaginea glorioasă a trecutului, să exalte conștiința națională a ascultătorilor.

autentic țărănesc, cîntecul popular orășenesc-lăutăresc și produsele „semi-culte" — romanțele în stil popular ale unor compozitori amatori [1].

Cu toate că în creația cultă ideea de cultură națională se manifestă cel mai direct prin modul autohton de exprimare, ea nu se reduce desigur la limbajul de inspirație folclorică. Intenția ca prin sublinierea unor sentimente specifice sensibilității poporului nostru, caracterul național al muzicii să fie realizat în conținutul unor lucrări compuse într-un limbaj de esență universalistă, este caracteristică mai multora dintre compozitorii noștri. Printre aceștia trebuie să-l amintim de pildă pe Gheorghe Dima. În liedurile sale, compuse pe versuri de Eminescu, exprimă sentimente caracteristice doinelor noastre (între altele dorul nostalgic), cu ajutorul melodiei ce nu este formată din elemente folclorice stilizate. Dima obține expresia dorită și cu ajutorul limbajului său armonic, care, prin structura sa diferențiată, depășește pe acela, mult mai simplu, al majorității contemporanilor săi români. Armonia lui Dima nu are originalitatea celei modale, folosite de Musicescu, Kiriac și Cucu, dar se pretează în mod deosebit la tălmăcirea atmosferei romantice a poeziilor lui Eminescu.

Alături de lucrări compuse într-un limbaj universalist, în creația lui Dima există însă numeroase lucrări (cîntece și coruri) care reprezintă, fie prelucrări de melodii populare, fie compoziții originale, ce conțin în structura lor melodică anumite inflexiuni populare.

Un astfel de aspect dublu îl prezintă și creația lui Scărlătescu, care, pe lîngă lucrări cu caracter românesc, cuprinde și altele în afara caracterului național.

Cîntecele și dansurile populare vor constitui baza mai largă a creației noastre culte, mai ales a celei vocale și scenice, abia pe

---

[1] Evident, ar fi însă o greșeală de a proclama gradul de autenticitate națională a limbajului sau lipsa unei asemenea autenticități drept principalul criteriu în judecarea valorii unei lucrări muzicale, de a confunda deci un criteriu de stil cu unul de valoare. Dacă ar fi astfel, atunci orice lucrare muzicală concepută într-un limbaj național ar avea, dintru început, garanția unei indiscutabile valori. Or, istoria muzicii ne demonstrează că din noianul de lucrări ale școlilor naționale s-au păstrat și au căpătat o semnificație internațională doar acelea în care caracterul național se îmbină cu o mare forță expresivă.

Pericolul provincialismului, al etnografismului muzical amenință orice creație artistică ce-și propune drept scop principal cultivarea unilaterală, exclusivistă, a unor trăsături specifice limbajului popular, care nu consideră valențele muzicii populare ca pe un mijloc de îmbogățire a posibilităților de exprimare, puse în serviciul unui bogat conținut emoțional.

240.682

la începutul secolului XX, formînd temelia activității componistice a lui Kiriac, Cucu, Th. Teodorescu, Brediceanu, Șorban și a altora.

Preocupările pentru muzica țărănească a compozitorilor susmenționați coincid, în timp, cu acel curent folcloric ivit la începutul secolului XX în Sud-Estul Europei și în Spania, ai cărui reprezentanți, ca Janacek, Enescu, Bartók, Kodaly, Szimanovski, De Falla etc., urmăreau să creeze, pe temelia folclorului autentic rural, o artă nouă. Această artă, datorită caracterului ei mai obiectiv, a unei mai mari conciziuni și a modului de exprimare cu ajutorul melodiei ca element predominant, era concepută ca o reacție împotriva individualismului exacerbat al postromantismului (al cărui stil este caracterizat prin hipertrofica dezvoltare a armoniei în dauna melodiei).

În același timp, compozitorii aparținînd școlilor naționale moderne nu se mai consideră drept exponenți ai aspirațiilor artistice ale burgheziei, ca cei din școlile naționale ale secolului XIX, ci sînt însuflețiți de idealul înfrățirii prin muzică a întregii omeniri. În acest sens, Leoš Janacek preciza : „în cazul în care creația noastră va izvorî din sursa muzicii populare, noi toți ne vom putea îmbrățișa în spiritul acestei muzici care ne va uni. Cîntecul popular cuprinde în el națiunea, toate națiunile, întreaga omenire, în același spirit, spre binele și fericirea tuturor“ [1].

Și Enescu era la fel de convins că „muzica e un grai izvorît din inimă, menit să aducă dragoste și înfrățire printre cei pe care îi despart credințe și obiceiuri deosebite“ [2].

Înaintașilor noștri le era încă străină ideea înfrățirii omenirii prin artă. În strădania lor de a crea o muzică națională, ei erau animați de un sentiment pur patriotic ; în prima parte a veacului trecut ei urmăreau, prin afirmarea în creația lor a caracterului național, emanciparea muzicii noastre de sub influența culturii greco-orientale cultivate de boierime, iar în partea a doua a secolului trecut, sublinierea caracterului național constituia o reacție împotriva unor orientări cosmopolite ale burgheziei.

Dorința de afirmare a ideii de cultură națională l-a animat apoi și pe Kiriac și pe discipolii săi, care, în creația lor, au subliniat caracterul național și prin cultivarea de preferință a genului vocal, organic legat de poezia românească. În muzica instrumentală s-au manifestat însă și tendințe contrarii.

---

[1] Vezi B. Scedrin, *Leoš Janacek văzut în scrisorile și amintirile sale*, 1954. Praga, Editura de stat, pag. 43.

[2] *George Enescu*, lucrare alcătuită de Institutul de Istorie a Artei al Academiei Române, Editura muzicală, 1964, pag. 31.

În timp ce *Rapsodiile* și *Preludiul Suitei I* pentru orchestră de Enescu reprezintă o categorică adeziune a marelui muzician la ideea școlii naționale, alți compozitori din acest timp, în majoritatea cazurilor discipoli ai lui Alfonso Castaldi (ca Nonna Otescu, Alfred Alessandrescu, Constantin Nottara, George Enacovici), atît sub influența profesorului lor, care a fost potrivnic orientărilor muzicale naționale, cît și sub înrîurirea celor învățate la Paris, au urmărit afirmarea personalității lor creatoare pe altă cale, orientîndu-se în general după muzica franceză. La aceasta a contribuit atît necunoașterea folclorului, cît și părerea lor defavorabilă față de creația generației precedente ; aceasta avea, după părerea lor, un nivel artistic scăzut, pe care îl atribuiau limbajului muzical folcloric.

După primul război mondial s-a ivit un puternic curent în favoarea realizării ideii de cultură națională în toate genurile muzicale. Acest curent, urmărind așezarea pe temeliile folclorului rural a întregii noastre creații culte, era generat de mai multe cauze.

În secolul trecut, majoritatea înaintașilor preferau ca izvor de inspirație folclorul orășenesc, atribuind presupusul primitivism al folclorului rural stării înapoiate în care se afla țărănimea. Studiul mai temeinic al culturii și artei țărănești, scoaterea la iveală a unui imens tezaur muzical și literar au demonstrat însă în mod convingător valoarea artei populare. În același timp, majoritatea compozitorilor noștri simțeau tot mai mult nevoia de a reduce distanța dintre creația cultă și cea populară, de a se apropia — întrebuințînd un cuvînt al lui Mihail Jora — de „sufletul poporului".

Semnificația deosebită și locul central pe care creația făuritorilor școlii noastre naționale moderne, apărută în perioada cuprinsă între cele două războaie mondiale, le ocupă în istoria muzicii românești, se datoresc îmbinării armonioase a accesibilității cu o înaltă valoare artistică.

Spre sfîrșitul celui de-al treilea deceniu intră în viața muzicală a țării o nouă generație de compozitori, născută între 1900—1920, în majoritatea cazurilor discipoli ai unor compozitori din generația anterioară (Castaldi, Cuclin, Jora etc.) ; continuînd tradiția școlii naționale, noua generație ajunge la deplină maturitate creatoare abia după 1944, relevîndu-se în mai toate genurile muzicale, dar mai cu seamă în cel simfonic, vocal-simfonic și dramatic.

Varietatea de stiluri personale din muzica românească din ultimele trei decenii, pe baza aceleiași platforme a muzicii popu-

lare, ni se înfățișează ca un rezultat al coexistenței și contribuției la îmbogățirea creației a trei generații de compozitori — opera muzicală a fiecăreia dintre aceste generații prezentînd aspecte caracteristice în privința raporturilor cu muzica populară. Pe lîngă marea majoritate a lucrărilor care au un limbaj ce conține elemente folclorice, se observă o tot mai accentuată creștere a numărului creațiilor care, fără a folosi intonații populare, au o caracteristică notă autohtonă. Acestea sînt realizate în spiritul celor spuse de Enescu, încă cu mulți ani în urmă : „Chiar cînd noi nu scriem întotdeauna cu caracter specific, în lucrările noastre există totuși ceva care ne deosebește de ceilalți".

Deși, în acest caz de depășire a limbajului de inspirație folclorică, astfel de lucrări sînt încă strîns legate de tradiție prin conținutul lor emoțional.

În ultimul timp însă, în creația generației de compozitori aflați azi în jurul vîrstei de 40 de ani, au loc profunde modificări în urma unor esențiale schimbări intervenite în concepțiile estetice cu privire la însuși rostul muzicii. După noile concepții, arta este chemată să dea în primul rînd satisfacții intelectuale — compozitorii împărtășind părerea lui Boulez, că „țelul muzicii nu este de a exprima sentimente, ci de a exprima muzică". Aceste convingeri au drept consecință abandonarea limbajului muzical național istoricește constituit și astfel și dispariția elementelor folclorice.

În muzicologia noastră, de dată mai recentă, au fost emise unele păreri în privința periodizării muzicii românești, care se referă, bineînțeles, și la muzica noastră din secolele XIX—XX. Avînd în vedere că în lucrarea de față accentul este pus pe prezentarea creației sub aspectul conținutului și al stilului, împărțirea pe capitole a fost făcută după criteriul schimbărilor mai importante intervenite în conținutul și stilul muzicii noastre, schimbări care, în general, coincid cu apariția cîte unei noi generații. Fiecare capitol este precedat de o parte introductivă, rezervată unei sumare treceri în revistă a condițiilor istorice, social-politice și culturale în care creația muzicală dintr-o anumită perioadă a luat ființă.

Capitolul I cuprinde, în afară de partea introductivă, prezentarea creației primilor noștri compozitori : Alexandru Flechtenmacher, Ioan Andrei Wachmann, Carol Mikuli, Ludovic Wiest, Eduard Wachmann și, în legătură cu începuturile activității de culegere a melodiilor populare, rolul lui Anton Pann.

Capitolul II cuprinde prezentarea în ordine cronologică a creației compozitorilor din cea de-a doua generație.

Capitolul III este consacrat în întregime lui George Enescu.

Capitolul IV se ocupă de dezvoltarea muzicii noastre simfonice de la începutul secolului XX și pînă în preajma primului război mondial (Alfonso Castaldi și școala sa).

Capitolul V are ca obiect prezentarea creației muzicale românești apărute în perioada cuprinsă între primul război mondial și marea cotitură istorică de la 23 August 1944.

În timp ce analiza critică a creației înaintașilor a fost facilitată de perspectiva istorică din care ea poate fi privită — dificultăți existînd în unele cazuri doar în privința lipsei unui material documentar complet (manuscrise, prime tipărituri etc.) — apropierea nemijlocită de creația contemporană, anumite preferințe individuale inevitabile, izvorîte din afinități temperamentale și de gust, îngreuiază aprecierea strict obiectivă a muzicii noastre mai noi. Autorul s-a străduit să elimine pe cît este omenește posibil aprecieri de natură subiectivă, căutînd a stabili, ca unic criteriu, forța emoțională, gradul de măiestrie, valoarea muzicală intrinsecă a lucrărilor analizate. Ultima instanță în aprecierea valorii unei opere de artă rămîne timpul.

I

UNELE RELATĂRI ÎN PRIVINȚA CONDIȚIILOR SOCIAL-POLITICE, ECONOMICE ȘI CULTURALE ÎN CARE A LUAT NAȘTERE MUZICA ROMÂNEASCĂ ÎN MOLDOVA, MUNTENIA ȘI TRANSILVANIA, ÎN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI XIX

Cauzele care au întîrziat la noi apariția unei arte muzicale laice mai evoluate — creație a unor compozitori de profesie — au fost multiple. Jugul politic și economic otoman — care în Principate a dus la întreruperea legăturilor cu Apusul, existente încă de pe vremea primilor voievozi — a menținut Țările Românești într-o stare social-culturală înapoiată. Mai tîrziu, prin veacul XVIII, în rîndurile boierimii a pătruns influența culturii greco-turcești care, cel puțin în ceea ce privește muzica, nu a avut darul de a constitui un stimul pentru apariția unei arte de o mai mare complexitate a mijloacelor de exprimare. La această rămînere în urmă, prin conservarea unor forme de muzică orientală, a contribuit și biserica, continuatoare a vechilor tradiții religioase bizantine, care admiteau arta — pictura și muzica — doar în măsura în care ea corespundea unor necesități strict religioase [1].

---

[1] „Nu te bucura de dulcețile lumii... și ale acestora drăcești cîntece, lăutele și fluierele și plesnirea palmelor și viersurile cele fără cale și netocmite. Au nu știi ticăloase că acestea toate sînt sămînța diavolului" (*Mărgăritare*, p. 135).

„Să-ți păzești urechile de cîntece cele stricate... care... femeeșază sufletul... ca întru-o prea dulce adormitare". (Dintr-o carte bisericească de la Rarău, care are pe fața 14 un chip de călugăr cu inscripția: „Nicodim monah sfetagorețul și dascăl al bisericii răsăritului, 1826". Cartea pare a fi din cele tipărite în Mînăstirea Neamțului, pag. 85.)

„Să nu fluierăm auzul... și în stihurile cele iambicești cu care urechile se desfătează, astupă-le cătră rele cuvinte și șuerături fără rînduială ale veselitoarelor cîntări." (Ibid., *Op. cit.*, pag. 75).

Deşi din rîndurile boierimii au ieşit cărturari străluciţi, ca Dimitrie Cantemir (1673—1723), Udrişte Năsturel (1596—1657), Miron Costin (1633—1691), Grigore Ureche (+ 1647), Ion Neculce (1672—1745) ş. a., majoritatea clasei suprapuse — în special boierimea de la ţară — conserva cu tenacitate forme de viaţă patriarhală şi nu manifesta, în general, un interes deosebit pentru cultură.

Pe la sfîrşitul secolului XVIII şi începutul secolului următor, numai o mică parte a boierimii, mai ales cea de curte, citea poezia neogreacă şi acorda oarecare preţuire picturii de portret ; în ceea ce priveşte însă muzica, cei mai mulţi dintre boieri se mulţumeau cu cea a tarafurilor de lăutari, nelipsiţi de la mesele şi petrecerile boiereşti, precum şi cu cea turcească, ce se făcea auzită la diferite ocazii festive. În privinţa îndeletnicirii boierimii cu arta muzicală, relatările sînt destul de sumare.

Consulul englez la Bucureşti, Wilkinson, în lucrarea sa intitulată *Tableau historique, geographique et politique de la Moldavie et de la Walachie* (Paris 1821, pag. 123), afirmă că „Boierii, neavînd un gust bine format pentru muzică, nu o studiază niciodată şi numai robii lor ţigani se ocupă cu ea. Cu toate acestea, soţiile lor iubesc genul muzicii germane şi mai multe dintre ele cîntă la pian, dar în lipsă de perseverenţă ele nu ajung niciodată la un anumit grad de desăvîrşire...".

Într-un sens mai favorabil vorbeşte despre boieroaice francezul Lejeune (fost profesor la Curtea domnească), în traducerea franceză a notelor de călătorie ale lui Raicevich (1822) : „Moravurile s-au schimbat destul de mult de cînd străinii au introdus aici artele Europei..." şi mai departe : „Cucoanele grecoaice, valahe şi moldovence gustă şi cultivă muzica europeană şi aproape toate cîntă din gură şi dintr-un instrument. Dacă din întîmplare sînt condamnate să asculte muzică turcească, ele o suportă ca pe atîtea alte lucruri care ţin de obiceiuri." [1]

Lagarde [2], care a trecut prin Ţările Româneşti, afirmă că în casa lui Basarab-Brîncoveanu „a văzut pe fiicele boierilor cîntînd din harpă şi pian".

Într-o scrisoare a lui Ion Ghica (1816—1897) către Vasile

(continuare de la pag. 23)

„...am vrut să tipăresc această cărticică ce se numeşte Catavasier, ca cei ce vor vrea să se bucure în viersuitoarea acelor veselitoare cîntări să nu cînte cîntece drăceşti, ci să cînte catavasii şi irmoase de acestea..." (Din prefaţa Catavasierului mitropolitului Ungro-Vlahiei — Grigore 1781).

[1] St. Ig. Raicevich, *Osservazione storiche, naturali e politiche intorno la Valachia e Moldavia*, Napoli 1788.

[2] Nicolae Iorga, *Femeile în viaţa neamului nostru* (chipuri, datine, fapte, mărturii), 1911.

Alecsandri, publicată în „Convorbiri literare“ (1880), și în care evocă „suveniri din tinerețe“, se află următorul pasaj : „Arta era un lucru necunoscut. În tot Bucureștiul nu se aflau decît un singur pian și o harpă. Muzica aparținea lăutarilor și cîntăreților de biserică“ [1].

Îndelungata stare înapoiată a culturii muzicale în Principate se datorește, în afară de cauzele arătate mai înainte, și faptului că primitivismul muzicii turcești, cultivate de boierimea noastră o dată cu adoptarea de către aceasta a formelor de viață greco-turcești, a deformat pentru mult timp gustul ei muzical.

Prin înlocuirea de pe la începutul secolului XVIII, de către Poarta Otomană, a domnitorilor pămînteni cu cei de origine greacă, au fost create condiții prielnice înscăunării muzicii turcești la noi [2]. Ea pătrunde pe mai multe căi : prin introducerea la Curte a ceremonialului turcesc, din care făcea parte și muzica militară (mehterhaneaua, alcătuită din instrumente stridente de suflat și de percuție), prin muzicanții turci care cutreierau țara și se făceau auziți la curțile boierești și în tîrgurile încă slab populate pe acea vreme, precum și prin lăutarii care, adaptîndu-se preferințelor muzicale ale boierimii, au inclus în repertoriul lor și cîntece de proveniență orientală. Muzica turcească a exercitat o influență și asupra folclorului nostru orășenesc. În privința procesului de pătrundere a muzicii turcești și a gradului acestei influențe, *Istoria Daciei Transalpine* a lui Franz Joseph Sulzer (1781), precum și studiul despre lăutari al lui Nicolae Filimon [3] reprezintă prețioase izvoare de documentare, asupra cărora vom reveni în cursul acestui capitol.

---

[1] Ion Ghica, *Scrisori către V. Alecsandri*, Editura pentru literatură, București, 1967, pag. 42.

[2] După cum arată Gh. Ciobanu în lucrarea sa aflată în manuscris în arhiva de documentare a Uniunii compozitorilor, intitulată *Anton Pann cîntece de lume* (pag. 46), influența turcească începuse mai de mult, căci încă pe la jumătatea secolului XVII, arhidiaconul Paul de Alep, care a făcut o călătorie prin Principatele Române, în notele sale de călătorie, spune că „mulți dintre muzicanți sînt din Țara Turcească“.

[3] N. Filimon, în articolul său „Lăutarii“, publicat în 1864 în revista „Buciumul“, spune : „Prin strînsele legături ce terra noastră legă cu turcii, introducîndu-se la noi obiceiurile otomane și muzica loru, lăutarii găsiră în ace musică una nouă sorginte de inspirare și imitațiune. Astfeliu sta musica noastră pe cîndu se stabili în terră domnia fanarioțiloru.

Acești străini fiindu totu de uă religiune cu noi și mari amatori de musică, aduseseră în terră uă mulțime de cîntăreți de saraiu și bisericești și în mai pucinu de unu seculu, nu numai că strîcă cu totulu musica bisericească și lăutărească, deră schimbă chiar caracteriulu tonurilu, alternîndulu atîtu de multu, în cîtu ar trebui să inventămu un nuou sistemu de armoniă, ca să putemu acompania unu mare numeru din cîntecele nostre, căci cu cellu europenescu nu este cu putință a ne servi“.

Referindu-se la începuturile poeziei lirice românești de la sfîrșitul secolului XVIII și începutul secolului XIX, N. Cartojan spune : „Într-o vreme cînd boierimea noastră, îmbrăcată în ceacșiriu și anterea, stătea turcește pe divanuri, sorbind din filigeanele de cafea și trăgea din fumul parfumat de tutun al narghilelelor, cînd conversația se făcea mai mult în grecește, uneori și în turcește, cînd cu atîtea obiceiuri orientale, pătrunsese la noi și mehterhaneaua turcească, care desfăta populația capitalelor, nu trebuie să ne surprindă faptul că erau la modă, nu numai la saloanele boierești, dar și în celelalte straturi sociale bucureștene, cîntecele grecești și turcești“ [1].

Problema existenței în trecut a unui început de muzică „cultă“ — cîntece create după gustul clasei stăpînitoare de către unii cîntăreți și lăutari, aflați în serviciul vreunui boier, sau compuse chiar de unii boieri — nu este încă pe deplin lămurită. Totuși, chiar și pe baza puținelor surse de documentare ce stau la dispoziția cercetătorilor, poate fi admisă ipoteza existenței unei astfel de creații culte, compuse fie în stilul cîntecelor de provenienţă orientală, fie în cel al cîntecelor populare orășenești născute sub dubla influenţă a muzicii orientale și occidentale.

Gheorghe Ciobanu, referindu-se la problema melodiilor prin care circulau poeziile lui Costache Conachi, și răspunzînd la întrebarea ce și-o pune în legătură cu cei ce au compus aceste melodii, spune următoarele : „...nu este de presupus că pentru poeziile lui Costache Conachi, care s-au împrăștiat prin lăutari peste tot, atît în Muntenia, cît și în Moldova, s-ar fi adoptat numai melodii deja existente. Cine compunea aceste melodii ? Poate și lăutarii, mai sigur însă unul ca Petrache Nănescu, despre care Ion Ghica spune că «compunea cîntecele lăutarilor din Scaune» și ca Anton Pann, de la care ne-au rămas sigur o serie de creații. N-ar fi exclus ca și boierii din protipendadă să fi compus unele melodii, ca unii ce cunoșteau bine notația psaltică destul de înrudită ca stil cu multe din cîntecele de lume care se cîntau pe atunci. Despre Iancu Văcărescu se spune de exemplu că își compunea poeziile în «pline de foc și de dulceață petreceri». O asemenea ambianță nu exclude de loc crearea melodiei o dată cu textul, ci dimpotrivă. Aceeași presupunere s-ar putea face despre Ienăchiță Văcărescu și poate chiar despre C. Conachi“.

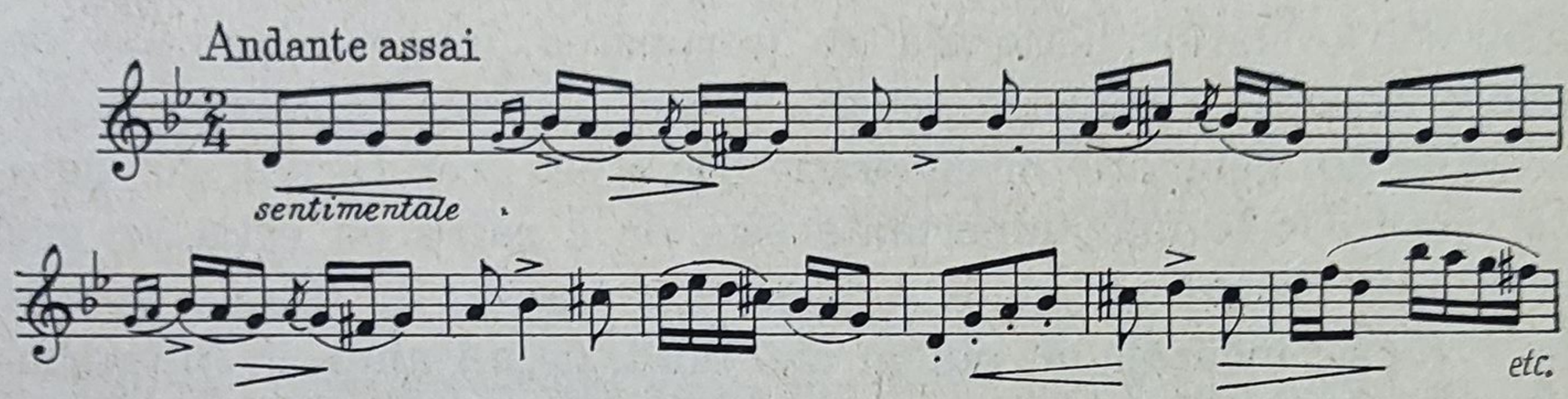
---

[1] N. Cartojan, „Contribuțiuni la originile liricei românești în Principate“. Extras din „Revista filologică“, Anul I, 1927, pag. 195.

În ceea ce privește melodiile ce pot fi atribuite unor boieri, nu avem deocamdată decît o singură indicație mai certă. Aceasta o reprezintă culegerea de cîntece notate după lăutari de Ioan Andrei Wachmann, unde, în caietul nr. 3, intitulat *Echo de Valachie*, în dreptul unei melodii se află următoarea indicație „compusă de reposatul boier (feu Boyard) Nicolae Filipescu".

După cum arată structura acestei melodii,

Cîntecul lui N. Filipescu



ea nu se deosebește de aceea a cîntecelor orășenești caracterizate în general printr-o riguroasă construcție simetrică și prin frecvența secundei mărite.

O artă muzicală de forme mai evoluate decît cea pe o singură voce a muzicii bisericești de strană, și de aceea, tot pe o singură voce, a cîntecului popular, nu putea lua ființă decît în condiții politico-sociale schimbate, în care o asemenea artă, cu un conținut și forme mai complexe, corespundea unor reale interese culturale. Aceste condiții se vor ivi treptat, în cursul procesului de destrămare a orînduirii feudale, de constituire și ascensiune a burgheziei [1]. Urmărind cucerirea puterii politice, burghezia a sprijinit formarea

---

[1] „Atît în Transilvania cît și în Principate, ideologia națională se va închega treptat, reflectînd interesele de clasă ale păturilor progresiste din societatea românească în trecerea de la feudalism la capitalism. Această ideologie nu poate fi înțeleasă decît în cadrul culturii europene burgheze și al efortului burgheziei de a-și constitui cultura sa pe baze naționale. Se simte tot mai mult nevoia unor contacte permanente cu noua cultură europeană, într-o epocă în care economia națională este influențată tot mai activ de economia capitalistă europeană." (*Istoria României*, vol. III, cap. XII, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, 1964, pag. 1038).

unei culturi și a unei arte cu caracter național, de care s-a servit ca armă politică în lupta ei împotriva clasei feudale. Dar în această năzuință spre o cultură națională ei au găsit un sprijin din partea unor boieri pătrunși de ideile luministe. În privința concepțiilor înaintate ale unora dintre boieri, este caracteristic următorul pasaj dintr-o scrisoare din 1848 a lui Al. C. Golescu (Arăpilă) :

„Muzica și artele desenului sînt mai cu deosebire proprii ca să dezvolte sentimentul național al maselor și, printr-o reacție necesară, să inspire sau să înalțe pe acela al păturilor luminate. O muzică națională este ca vibrația palpitantă a inimii națiunii ; un tablou sau o statuie națională, ca întruparea unei mari gîndiri naționale. Poporul o înțelege pentru că are o formă sensibilă care se transmite din generație în generație. De aceea cred că una din datoriile noastre cele mai importante este de a căuta cu grijă pe acei tineri care promit să aducă o licărire de geniu în cîmpul acestor arte și de a-i încuraja cît putem mai mult, de a-i ajuta în întreprinderile lor, de a le da, în sfîrșit, toate posibilitățile pentru dezvoltarea talentului lor.“ [1]

După cum se arată în *Istoria României*, „una din sarcinile acestei noui culturi române era și asimilarea culturii europene burgheze, ceea ce a impus continuarea unui proces laicizant întîlnit în epoca precedentă.“ [2]

Acționînd pe această linie, „Reprezentanți ai marii boierimi ca Iordache și Dinicu Golescu, Iancu Văcărescu și alții predică luminarea poporului și adoptarea de măsuri politice reformiste. Ei se asociază de fapt burgheziei, cu care colaborează și în cadrul societăților culturale.“ [3]

După pacea de la Adrianopol (1829), încetînd monopolul comercial al turcilor [4], Țările Românești se integrează din ce în ce mai mult în circuitul comercial european, iar produsele sînt exportate în țările occidentale, cu care se începe un viu schimb de mărfuri.

---

[1] Vezi Raoul Șorban, *100 de ani de la înființarea Institutului de arte plastice „Nicolae Grigorescu“ din București*, 1964, Editura meridiane, pag. 10.
[2] *Istoria României*, vol. III, cap. XII, pag. 1039.
[3] Ibidem, pp. 1040—1041.
[4] Ibidem, pag. 929.

Legăturile culturale cu Apusul

Contactul economic și comercial cu Occidentul are drept rezultat pătrunderea unor forme de viață și cultură occidentală chiar și în straturile sociale mai largi.

„Numeroși fii de boieri sau tineri cărturari încep să viziteze — pentru studii — marile centre de cultură europene și, de data aceasta, contactele se petrec în înseși țările purtătoare ale noii culturi. Viena, Berlin și Lipsca în țările de limba germană, Pisa, în Italia, dar mai cu seamă Parisul, cunosc un număr mereu crescînd de tineri români studioși, plecați cu propriile mijloace, dar și cu burse ale Statului, să-și desăvîrșească învățătura. E firesc ca prin tineri multe din ideile burgheziei apusene să fi fost răspîndite și la noi, unde erau întîmpinate de condițiile prielnice ale unei orînduiri în formație.“ [1]

În afară de tineri, multe din fetele de negustori bogați sînt trimise la „cloașterele“ de maici din Sibiu și Brașov unde, pe lîngă limbile franceză și germană, învață și clavirul [2].

Bineînțeles că trecerea de la priceperea formelor simple ale muzicii populare și a cîntării de strană la înțelegerea și aprecierea muzicii de o mai mare complexitate nu s-a făcut dintr-o dată ; în mod firesc, a fost nevoie de un anumit timp de acomodare și de un proces de formare a unui public capabil de a gusta creațiile noii muzici culte românești în curs de formare. Acest proces nu a putut să aibă loc decît în contact cu muzica occidentală, prin influența spectacolelor de operă susținute de trupele străine, prin repertoriul fanfarelor militare înființate la 1830, prin concertele care au început să fie date de către unii artiști străini, precum și prin școlile de muzică.

---

[1] *Istoria românilor*, vol. III, cap. XII, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, 1964, pag. 1042.

[2] Scrisoarea negustorului bucureștean Bălță, din 27 martie 1818, către călugărițele din claustrul de la Sibiu, constituie un prețios document în privința aceasta :„Însemnez D-ta un lexis ca cîndu n-ai fi măiculiță de copii... nu pot răbda ca cei vechi, și la clavir, mă rog, să îi se arată călugărița de va fi un dascăl să învețe pe alte copile în cloșter, să-l tocmească să învețe și pe copila... (Nicolae Iorga, *Contribuții la istoria literaturii române*, An. Acad. S. II, T. 29, pag. 42 ; vezi și Mihail Gr. Poslușnicu, *Istoria muzicii la români*, pp. 129—130).

Spectacole de operă date de trupe străine

De pe la sfîrșitul celui de-al doilea deceniu al secolului trecut (1818), Capitalele celor două Principate sînt frecventate din ce în ce mai des de trupe ambulante de operă (germane, italiene și franceze) [1].

Avînd sprijinul material asigurat din partea oficialităților, activitatea acestor trupe căpătă un caracter de permanență, oferind astfel păturilor orășenești mai largi, mai ales în Capitalele celor două principate, un contact continuu cu muzica de operă occidentală.

Reprezentațiile trupelor de operă străine au continuat pînă pe la sfîrșitul secolului XIX, și activitatea lor a avut, desigur, un rol pozitiv, contribuind la formarea gustului publicului; în același timp însă, prezența lor a frînat procesul de formare a unui ansamblu românesc de operă.

---

[1] Prima trupă de operă, aceea a lui Gerger, chemată de către Raluca, fiica domnitorului Caragea, a venit la București în 1818; printre operele reprezentate de această trupă au fost *Coțofana hoață* (La gazza ladra), *Moise în Egipt* de Rossini și *Flautul fermecat* de Mozart.

Din cauza situației politice tulburi care a urmat Răscoalei lui Tudor Vladimirescu, reprezentațiile de operă în București au continuat abia în 1828, cînd au venit două trupe germane — una sub conducerea lui Ed. Kreiwig și alta avînd în frunte pe Theodor Müller.

Între anii 1830—1831, stagiunea de operă este susținută de o trupă franceză, condusă de frații Baptiste și Joseph Fourraux. Această trupă, în 1832, își mută activitatea la Iași.

În anul 1834, revine ansamblul lui Th. Müller, care în stagiunea 1834—1835 dă 60 de reprezentații cu un repertoriu mixt, alcătuit din lucrările cele mai populare ale muzicii italiene (*Bărbierul din Sevilla*, *La Cenerentola* și *Tancredi*, de Rossini), franceze (*Dame blanche*, de Boïeldieu, *Zampa*, *Sacagiul*, de Cherubini, *Robert diavolul*, de Meyerbeer) și germane, între care se relevă capodopera lui Mozart, *Don Juan*.

În cursul anilor următori, stagiunile devin din ce în ce mai frecvente. Atît în București cît și la Iași, trupele italiene, franceze și cele din Viena concurează între ele pentru cîștigarea favorii publicului. Trebuie semnalat faptul, care a contribuit la popularizarea muzicii simfonice, că unii dintre șefii de orchestră ai acestor trupe execută în concerte lucrări simfonice. Un exemplu în acest sens îl oferă dirijorul trupei vieneze Michael Major, care, în octombrie 1838, a prezentat publicului ieșean uvertura *Vînătoarea tînărului Henry* (la partie de chasse du jeune Henry) de Etienne Nicolas Méhul, precum și o lucrare proprie, *Grande fantaisie*. În aprilie 1849, soliștii și corul operei italiene au prezentat *Stabat Mater* de Rossini.

Concerte date de artiști străini

Contactul cu muzica occidentală nu se rezumă doar la reprezentațiile de operă. Începînd cu primul deceniu al secolului XIX, Țările Românești vor fi frecventate și de virtuozi străini.

Primul dintre aceștia, care ne-a vizitat țara, a fost — în 1805 — violoncelistul german Bernhardt Romberg ; el a dat cîteva concerte publice și a cîntat în saloanele boierești de la Iași. El a compus pentru publicul moldovean o fantezie (capriciu) pentru violoncel și pian, intitulată *Mititica*.

În aparență, acest turneu a constituit doar un eveniment artistic local fără prea mare însemnătate, în realitate însă — după cum just a observat George Breazul [1] — faptul că Romberg, artist de mare prestigiu, cu o faimă europeană, a manifestat un viu interes pentru cîntecele noastre populare, compunînd pe baza lor o lucrare pe care a și tipărit-o (la Leipzig) și a inclus-o în repertoriul său, a putut constitui, probabil, un puternic stimul pentru cei care doreau și credeau în posibilitatea făuririi unei culturi naționale. Cel puțin așa reiese dintr-un foileton al lui Gh. Asachi — marele animator al mișcării culturale de la Iași — în care citează exemplul lui Romberg drept pildă de urmat pentru muzicienii români :

„Cît ar fi de dorit să vedem și pe artiștii noștri, deși numărul lor e încă mic, ocupîndu-se din toate puterile pentru perfecționarea muzicii naționale. Ariile noastre sînt melodioase, sentimentale și pline de expresiune, dacă ele au inspirat pe renumitul Romberg a compune capriciul său pe vechea arie națională *Mititica*, imprimat la Leipzig, pe care l-a și executat în Iași înainte încă de 1809, cu atît mai mult ar trebui să facem ca muzica noastră națională să fie cunoscută nu numai nouă românilor, dar și altor națiuni ale Europei.“ [2]

După cît se pare, exemplul lui Romberg a constituit un îndemn și pentru activitatea componistică a Elenei Tayber (soția lui Gheorghe Asachi) ca și pentru alți muzicieni (șefi de muzică militară) din acel timp.

Aceste manifestări muzicale de un nivel artistic mai înalt au fost accesibile doar boierimii și vîrfurilor burgheziei. În schimb, prin repertoriul orchestrelor militare (potpuriuri de operă, marșuri

---

[1] George Breazul, „Contribuții la cunoașterea trecutului muzicii noastre“, revista „Muzica“ nr. 11/1959.

[2] „Albina Românească“, nr. 10, noiembrie 1849.

și dansuri occidentale), gustul pentru muzica occidentală a putut să prindă rădăcini chiar și în straturile cele mai largi ale populației orașelor noastre, influențînd și formele muzicii populare orășenești. În același timp, activitatea fanfarelor a determinat și un timid început de prelucrări, sub formă de potpuriuri, ale unor melodii populare românești, care au fost incluse în repertoriul acestora.

Înființarea fanfarelor militare

Prima fanfară militară se înființează în 1830, la Iași, instrumentele trebuitoare fiind procurate prin subscripție publică. Primul dirijor este François Rouschitski. (După cîte se pare, numele adevărat al acestuia a fost Rouzička, probabil rudă apropiată cu frații Rouzicska, ce au activat la Cluj). El a fost urmat la conducerea fanfarei de capelmaistrul Joseph Herfner. După ce, la început, membrii fanfarei erau angajați din străinătate — cehi și germani — din 1835, ea este alcătuită în majoritate din români. Într-o cronică a lui Gheorghe Asachi se spune: „Banda militară alcătuită din tineri moldoveni cîntă în răstimpuri marșuri cu o ghibăcie vrednică de mirare a talentului acestor tineri artiști (meșteri)“ [1].

În București, înființarea unei fanfare militare are loc în 1832; la 1864, toate regimentele din țară au de acum fanfare, conduse de capelmaiștri de origine străină (cehi și germani).

Corurile bisericești

Un alt factor important de educare muzicală a maselor l-a constituit, la timpul său, cîntarea corală armonică introdusă în bisericile noastre în cursul celui de-al patrulea deceniu al secolului XIX. Inițiativa înființării primului cor a pornit de la domnitorul Alexandru Ghica.

Întorcîndu-se dintr-o călătorie de la Constantinopole și trecînd prin Silistra, a auzit acolo corul bisericii condus de preotul rus Visarion [2]. Chemat de domn în București, Arhimandritul Visarion primi însărcinarea de a forma un cor compus din militari, care urma

---

[1] „Albina Românească“, august 1832.

[2] „Arhimandritul Visarion, unul din conducătorii corului, era rus. Corul, pe lîngă liturghia obișnuită, mai cînta și utreniile, privegherea, vecerniile și liturghiile în postul mare (presvișteniile). Pe lîngă cor mai era și internat

să funcţioneze pe lîngă „Stabul Oştirii". Scrisoarea lui Alexandru Ghica (nedatată), către colonelul Odobescu, se referă la înfiinţarea acestui cor : „Să puneţi din muzicanţi cîţi vor avea glasu bun să învețe cîntarea liturghiei rusești cu cuvinte românești ; frate-mieu Mihalache are notele acestei liturghii. Vă rog înţelegeţi-vă cu Domni-Sa şi faceţi bună punere la cale pentru aceasta ca să ia grabnică săvîrşire fiind lucru bun şi de trebuinţă" [1].

Data înfiinţării acestui cor (1836) reiese dintr-o jalbă a Arhimandritului Visarion, adresată la 15 noiembrie 1850 domniei, în care se spune : „De la anul 1836 prin porunca fostului domn Alexandru Ghica, cu nr. 62 către Cinstita Dejurstvă, am fost orînduit preot al oştirii cu leafă de lei 6 000 pe an şi pe lîngă toate datoriile ale religiei ce le împlineam am fost însărcinat, fără vreo deosebită plată, a întocmi şi horul de cîntăreţi pe lîngă Stabul Oştirii" [2].

Pe timpul domniei lui Gheorghe Bibescu se înfiinţează „Şcoala Horală", cu scopul de a forma cîntăreţi pentru coruri bisericeşti [3]. Din elevii acestei şcoli a format Visarion corul care cînta la biserica „Curtea Veche", iar la sărbători mari, la Mitropolie. Înfiinţarea corului s-a făcut în urma deciziei „departamentului treburilor religioase", după cum reiese din conţinutul actului înaintat domnitorului, la 2 februarie 1845 :

„Acest Departament socotind de trebuinţă a să înfiinţa un corp de cîntăreţi pentru muzica vocală pe lîngă Biserica Domnească a Curţii Vechi, atît pentru folosul ce s-ar putea aştepta la înlesnirea seminarelor cît şi pentru bisericeasca podoabă, au alcătuit alăturatul proiect pe care plecat îl supune pe lîngă aceasta la cunoştinţa Mării Voastre ca de să va găsi cu cale şi de către Înălţimea Voastră, să binevoiţi a da luminată poruncă de urmare.

Şeful Departamentului

M. FLORESCU"

(continuare din pag. 32)

(nu se cunoaşte data înfiinţării), unde s-au predat cursuri de muzică gratuit, după cît reiese, de Flechtenmacher (vioară), ... Manciu (teoria muzicii şi muzica bisericească) şi Carollo (vioară). Aci, la «şcoala lui Manciu», C. Dimitrescu, actualul profesor de la Conservator, a studiat violoncelul cu Flechtenmacher, cam pe la 1860—61". (Corneliu Moldovan, „Din trecutul nostru muzical", revista „Muzica", nr. 3, 1916).

[1] Nicolae Iorga, *Studii şi documente*, vol. XI, pag. 248.

[2] Stela Sava, „Corul cîntăreţilor Stabului Oştirii", în „Studii muzicologice", nr. 1/1956.

[3] „Încă de prin 1840—42 se găsesc urme asupra unui cor bisericesc, — astăzi corul ceremonial al Sfintei Mitropolii a Ungro-Vlahiei. Acest cor cînta de obicei în ruseşte la Biserica Curtea Veche din Piaţă..."

Cauzele introducerii cîntării armonice corale — cu un indiscutabil rol în procesul de formare a gustului muzical al marelui public — au fost multiple. Pe de o parte, decăderea cîntării de strană, încredințată unor oameni ce nu mai erau la înălțimea chemării lor, pe de altă parte, datorită spiritului de reformă, de care era pătrunsă societatea românească din secolul trecut, orientării generale după cultura și civilizația din Apus, dorinței de progres pe toate terenurile vieții culturale.

De acest suflu general de reformă nici chiar biserica — instituție prin excelență conservatoare, îngrădită prin dogme și refractară oricărui spirit de inovație — nu s-a putut sustrage.

Căpeteniile bisericii, cu puține excepții, nu numai că nu au opus nici o rezistență unei reforme muzicale atît de categorice ci, dimpotrivă, așteptau de la cîntarea cea nouă înfrumusețarea slujbei religioase.

Un cleric de frunte din secolul trecut, Partenie Clinceanul, Episcopul Dunării de Jos, arăta: „Noi nu avem în biserică nici cîntăreți, nici diaconi, pentru că se plătește foarte rău. Țara noastră a făcut progrese mari, pentru că decopiază civilizația occidentală. Orientul și producțiile lui sînt în decădere mare, de aceea este acum secetă mare pentru muzica cea veche și este belșug pentru cealaltă și degeaba este orice silință a noastră, căci orice vom face și orice vom drege, muzica cea nouă va înlătura cu desăvîrșire pe cea veche. Cel mult îi puteți amîna moartea pentru cîtva timp, însă ea va muri negreșit și cît de curînd, pentru că melodia și cîntările în genere executate pe mai multe voci sînt de o mie de ori mai frumoase ca pe o voce“ [1].

Aceeași atitudine față de tradiția bizantină o întîlnim și la istoricul Xenopol. Cu ocazia înființării corului mitropolitan din Iași spunea: „După cum I. P. Sf. Sa a învoit ca picturile catedralei metropolitane să iasă din formele cele înguste, disgrațioase, slabe și urîte ale artei bizantine și a lăsat pe eminentul pictor Tattarescu să împodobească zidurile bisericii cu figuri imprimate de idealul frumosului, astfel acuma pune încununarea operei sale Metropolia din Iași, din punct de vedere artistic, creînd un cor, care să satisfacă în totul cerințelor musicei moderne“ [2].

Aproape concomitent cu înființarea primului cor de la biserica „Curtea Veche“ din București, se pun și bazele unui cor bisericesc la Iași.

---

[1] Nifon Ploieșteanu, *Gramatica muzicii bisericești.*
[2] Revista „Arhiva“, nr. 5 și 6, anul VI, februarie 1895.

Dar acest cor, care a fost înjghebat de Alexandru Petrino, nu a avut o viață prea lungă. În urma opreliștii Mitropolitului Melentie, de a cînta în bisericile din Moldova cîntări corale armonice, formația a fost desființată după o scurtă activitate, pentru a reînvia în 1854, de astă dată reorganizată și condusă de Gheorghe T. Burada.

Dacă la început, înființarea, dotarea și sprijinirea corurilor bisericești era lăsată inițiativei particulare, după urcarea pe tronul Principatelor Unite a lui Ioan Cuza, lucrurile aveau să se schimbe.

În dorința de progres occidental și în aversiunea sa față de vechea psaltichie, pe care o considera ca un vestigiu al timpurilor fanariote, domnitorul Ioan Cuza a dat un impuls hotărîtor cultivării cîntării corale. După decretul domnesc prin care se interzicea cîntarea în altă limbă decît cea românească, și după decretul ministerial din 18 ianuarie 1865, care prevedea înființarea de coruri bisericești, la 22 ianuarie al aceluiași an apare decretul prin care profesorul de muzică Ion Kartu este numit inspector al tuturor corurilor, avînd însărcinarea de a înființa coruri, de a controla activitatea lor și de a se îngriji de un repertoriu potrivit.

Înjghebări corale în Transilvania

În Transilvania și Banat, procesul de formare a culturii și artei românești era mereu stînjenit, ca urmare a politicii de opresiune a clasei conducătoare maghiare, care căuta să împiedice pe toate căile întărirea conștiinței naționale a populației majoritare de altă limbă din vechea monarhie habsburgică.

Dincolo de Carpați, primul cor a fost înființat în Banat, la Lugoj, în anul 1840.

La adunarea bisericească a românilor Lugojeni din 24 septembrie 1840, se hotărăște trimiterea învățătorului Ghina și a unui număr oarecare de coriști, la Timișoara, pentru a învăța, cu germanul Pfeifer, profesor de muzică, liturghia care se cînta în biserica sîrbească din Timișoara și Vîrșeț [1].

Acest cor a cîntat pentru prima dată în anul 1841. După cît se pare, a activat pînă în anul 1856, cînd — în urma șicanelor din partea episcopiei sîrbești de la Vîrșeț, căreia habsburgii le subordonaseră biserica românească ortodoxă din Banat — corul își în-

---

[1] Iosif Velceanu, *Istoria muzicii în Banat*; vezi și Dr. Iosif Willer, „Contribuții la istoria vieții muzicale a orașului Lugoj", „Studii muzicologice", nr. 2, 1956.

cetează activitatea, pentru a reînvia în anul 1860, sub denumirea de „Reuniune de cîntări".

În Transilvania, primul cor a fost înființat în anul 1850, la Cluj. În privința repertoriului acestei formații nu avem date suficiente.

Înființarea de școli de muzică

Lupta pentru propășirea culturii, pentru dezvoltarea și democratizarea instituțiilor culturale în Principate — stăvilită uneori cu forța de către partea reacționară a boierimii, adeseori în frunte cu domnitorul țării — este dusă, în București, în cadrul unei societăți ai cărei conducători, în anii lor de studii în Apus, s-au încălzit la flacăra ideilor revoluției franceze. Activitatea acestei societăți — în bună parte și cu scopuri politice secrete — s-a sprijinit de la început pe colaborarea primilor noștri compozitori de profesie.

Înființată în 1833 — sub titlul de „Școală de muzică a Societății filarmonice" — de un grup de animatori culturali ca Ioan Eliade Rădulescu, maiorul Ion Cîmpineanu, Ioan Rosetti, Scarlat-Crețulescu, actorul Constantin Aristia ș.a., prima școală de muzică din București avea scopul (mărturisit) de a oferi posibilitatea tinerilor talentați, din toate categoriile sociale, să studieze arta dramatică și muzica. Scopul nemărturisit al acestei societăți era răspîndirea ideilor progresiste și lupta împotriva boierimii reacționare.

În numărul din 8 februarie 1834 al gazetei „Curierul Românesc", Ion Eliade Rădulescu anunță deschiderea școlii prin următoarele: „Școala de muzică vocală a societății filarmonică s-a deschis, cursurile sînt slobode pentru oricine și cei doritori a urma aceste învățături se vor adresa la redactorul gazetei". La închiderea primului an școlar, Eliade Rădulescu face, în același ziar, următoarele reflecții: „Tinerii, recrutați pentru secțiunea muzicală a societății filarmonice, erau în cele mai multe cazuri analfabeți. De aceea, pe lîngă profesorii de muzică mai erau și profesori care predau scris-cititul. În asemenea condițiuni deschizîndu-se cursurile școlii de muzică a societății filarmonice, se începea o activitate care depășea orice sistemă logică de didactică muzicală, căci scopul era ca, în cel mai scurt timp, să se dovedească existența reală a artei în sufletul românesc" [1].

După o activitate de 4 ani, „Școala de muzică a Societății filarmonice" a fost desființată din ordinul domnitorului.

---

[1] Vezi și Mihai Gr. Poslușnicu, *Op. cit.*, pp. 141—142.

„Încă din 1837, Guvernul lui A. Ghica, sub presiunea consulului rus, nu vedea cu ochi buni Societatea filarmonică deoarece conducătorii ei, Cîmpineanu și Eliade, erau oameni politici cari făceau o îndîrjită opoziție în Adunarea obștească. De aceea tot felul de intrigi au început să se țească împotriva ei, și guvernul încuraja în ascuns trupele teatrale străine, pentru a putea discredita teatrul organizat de Societate, deși acesta era teatru românesc“ [1].

La conducerea claselor de canto și muzică instrumentală a fostei școli trece Ioan Andrei Wachmann, unul dintre compozitorii înaintași care, alături de Flechtenmacher și Wiest, a pus bazele muzicii profesionale românești. Împreună cu alți profesori, recrutați din rîndul cîntăreților și instrumentiștilor din trupa de operă străină care se afla în București, Wachmann reușește să formeze cîteva elemente destoinice care au jucat mai tîrziu un rol însemnat în trupele autohtone de operetă ; elementele cele mai de seamă care au ieșit din această școală au fost : cîntărețele Frosa Vlasto, E. Caliopi, Ralița, cîntăreții Nicu Antonescu, Ion Curie, Constantin Mihalache, flautistul și criticul muzical Nicolae Filimon ș.a. Cu aceștia, deveniți mai tîrziu protagoniștii ansamblului de operetă al lui Wachmann, se reprezintă, încă la 11 decembrie 1835, primul vodevil românesc, *Triumful amorului*, a cărui muzică a fost compusă de Wachmann.

Școala condusă de Wachmann funcționează cu dese întreruperi din cauza piedicilor puse de autorități, precum și din lipsa unor fonduri, pînă cînd, în cele din urmă, este nevoită să-și înceteze activitatea. Abia în anul 1851, Wachmann primește, din partea domnitorului Barbu Știrbei, învoirea să redeschidă școala, împreună cu L. Wiest.

După întovărășirea lui Wachmann cu Costache Caragiale, trupa de operetă este alcătuită din elemente talentate, dar care, cu excepția celor cîțiva elevi ai fostei școli de la filarmonică, au o pregătire insuficientă, căpătată doar prin activitatea practică pe scenă. O dovadă a talentului acestor elemente este desigur faptul că trupa de operetă a lui Wachmann-Caragiale a putut reprezenta, în decurs de cîțiva ani, 67 de operete și vodeviluri și că aceste reprezentații se bucurau de mare succes în rîndurile publicului.

În Capitala Moldovei, situația n-a fost prea deosebită de cea din București. La 15 noiembrie 1836, prin străduința lui Gheorghe Asachi, a lui Vasile Alecsandri și a altor boieri progresiști, se înființează „Conservatorul filarmonico-dramatic“, care este dotat cu

---

[1] Constantin Moisil, „Două medalii privitoare la istoria artei românești“, revista „Muzica“, nr. 2, 1921

o sumă adunată pe bază de subscripţie publică. La scurtă vreme după înfiinţare, această şcoală reuşeşte să prezinte cîteva spectacole, care s-au bucurat de un mare succes. În urma uneltirilor unui grup de boieri retrograzi, care susţineau că această şcoală este vătămătoare pentru tineret, întrucît aceştia decad într-un „grad social de cea mai joasă şi mai defăimătoare treaptă“ [1], şcoala a fost desfiinţată.

Înfiinţarea şcolilor de muzică din prima jumătate a secolului trecut a răspuns scopului practic de a forma cîntăreţi şi instrumentişti de care se simţea atît de mare nevoie în noile condiţii. Aceste şcoli de muzică, avînd o durată scurtă şi o activitate mereu stînjenită, nu puteau să formeze instrumentişti în număr suficient şi astfel, majoritatea celor angajaţi de orchestrele de teatru erau recrutaţi din rîndul muzicanţilor cehi, germani şi austrieci.

Cu toate calităţile artistice ale unor elemente româneşti, care deveniseră sprijinul principal al reprezentaţiilor de vodeviluri şi operete — nivelul profesional al majorităţii cîntăreţilor şi instrumentiştilor autohtoni era încă destul de coborît, după cum reiese dintr-o cronică muzicală a lui Nicolae Filimon, apărută în 1857 în gazeta „Naţionalul“ (deci la 25 de ani după înfiinţarea şcolii de la Filarmonică), cronică în care primul nostru critic muzical spune următoarele cu privire la un spectacol de operă italiană: „Ca interpretare, un cor discordant şi compus din indivizi fără voce şi fără cea mai mică noţiune de muzică teatrală şi de limbă italiană. În loc de un orchestru intonat, compus şi condus astfel încît să poată executa cu toate nuanţele muzicale şi cu expresiunea cerută de adevărata artă, frumoasele partiţiuni ale maestrului Verdi..., o adunătură de invalizi şi recruţi fără estetică, fără artă şi fără disciplină“ [2].

Un rol educativ important, în afară de teatrul muzical, l-au avut desigur şi fanfarele militare; majoritatea suflătorilor întrebuinţaţi în orchestrele trupelor de operă, străine şi româneşti, proveneau din aceste formaţii.

Culegeri de melodii populare în Principate

Deşi folclorul muzical-literar, ca disciplină ştiinţifică, abia începuse să se contureze, interesul pentru muzica populară crescuse, ceea ce este dovedit prin numărul relativ mare de culegeri apărute încă în prima jumătate a secolului XIX. În ordine cronologică,

---

[1] M. Gr. Poslușnicu, *Op. cit.*, pag. 179.
[2] Ibidem, pag. 136.

acestea sînt : a) melodiile incluse de Iosef Sulzer în *Geschichte des Transalpinischen Daziens* ; b) cele trei tipărituri care se află în Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România, menționate pentru prima dată de George Breazul [1], datînd din 1814, 1821, 1822 și conținînd melodii din Moldova și Transilvania, fără indicarea numelui celui care a alcătuit culegerile ; c) cele cinci melodii publicate în 1830 de Eftimie Murgu (trei dansuri și două melodii „păcurărești") ; d) Anton Pann 1. *Culegere de cîntece de stea*, 2. *Poezii deosebite sau cîntece de lume* — 1830 ; e) *48 Chansons et danses Moldaves, Valaques, Grecs et Turcs, traduits, arrangés, et dédiés à son Excelence Monsieur de Kiseleff, par François Rouschitzky* (1833) ; f) I. A. Wachmann, 4 caiete de *Mélodies valaques* (I. *Roumanie*, II. *Bouquet de mélodies valaques originales*, III. *Echo de Valachie*, IV. *Les bords du Danube)*, în jurul anilor 1845—1855. În cea de-a doua jumătate a secolului XIX se vor adăuga : culegerea lui A. H. Ehrlich, 1850 ; Anton Pann, *Spitalul amorului sau Cîntărețul dorului*, 1850—1852 ; culegerile lui Carol Mikuli, 1850 ; Alexandru Berdescu, 1860—1862 (9 caiete), Dimitrie Vulpian etc. Altele au rămas în manuscris, ca de exemplu cele ale elevului lui Anton Pann, Ucenescu, și cele descoperite de George Breazul și numite de dînsul manuscrisul lui „anonymus valachus".

O trecere în revistă, chiar numai sumară, a acestor culegeri, arată felul eterogen al melodiilor cuprinse în unele din ele. Erau alcătuite, probabil, după unicul criteriu al ariei de răspîndire a melodiilor, conținînd, pe lîngă cîntece de proveniență orientală, iar altele cu vădit caracter occidental, și o a treia categorie de melodii cu caracter mixt orientalo-occidental.

Muzica populară orășenească

Din lipsă de documente, nu putem urmări de la început procesul de formare a muzicii noastre populare orășenești. Este mai mult decît probabil că ea s-a născut în epoca de formare a tîrgurilor și orășelelor noastre, din muzica țărănească. Aceasta apoi, sub diverse influențe ale vieții urbane, în contact cu alte culturi muzicale, și-a modificat încetul cu încetul structura inițială, transformîndu-se în acea variantă a muzicii populare, pe care o cunoaștem azi sub numele de *muzică populară orășenească*. Un proces similar a existat

[1] George Breazul, *Patrium Carmen*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1941, pag. 438.

și la alte popoare (rus, polonez, maghiar etc.), ajungîndu-se la o diferențiere, în general, tot atît de mare între muzica populară țărănească și cea orășenească. În privința neîncetatelor transformări la care a fost supusă muzica populară orășenească de la noi, nu avem informații mai ample decît de pe la sfîrșitul veacului XVIII.

Din cele scrise în această perioadă de Josef Sulzer *(Geschichte des Transalpinischen Daziens)* despre muzica noastră populară, apoi din datele consemnate de călătorii străini care au vizitat Principatele, precum și din confruntarea melodiilor, din *Spitalul amorului*, cu melodiile orientale ale vremii, reiese că muzica populară românească a fost influențată la început de muzica turcească. Se știe că la această îmbinare de elemente româno-turco-grecești, care s-a petrecut prin secolele XVII și XVIII, s-au adăugat apoi, în veacul următor, elemente ale romanței ruse și ale muzicii occidentale. Aceasta din urmă a pătruns la noi, pe de o parte, prin intermediul trupelor de operă, iar pe de alta, prin repertoriul fanfarelor militare.

Într-un studiu apărut în anul 1864 în revista „Buciumul", Nicolae Filimon descrie în mod sugestiv procesul de continuă transformare a cîntecului popular orășenesc din timpul său. Iată ce spune el : „Déca cultorii musicei nóstre, aru fi cunoscutu sistema de notațiune musicale, negrișitu că s'aru fi conservatu cântece din diferiți timpi, pe care comparîndu-le cu celle din timpii noștri, amu fi pututu cunnósce cu multă înlesnire elementele musicei naționale și pe celle străine introduse prin imitațiune ; adjunși apoi la acestu resultatu amu fi făcutu cu musica cea ce facemu cu limba și amu fi reusitu a ne forma uă musică a noastră naționale...

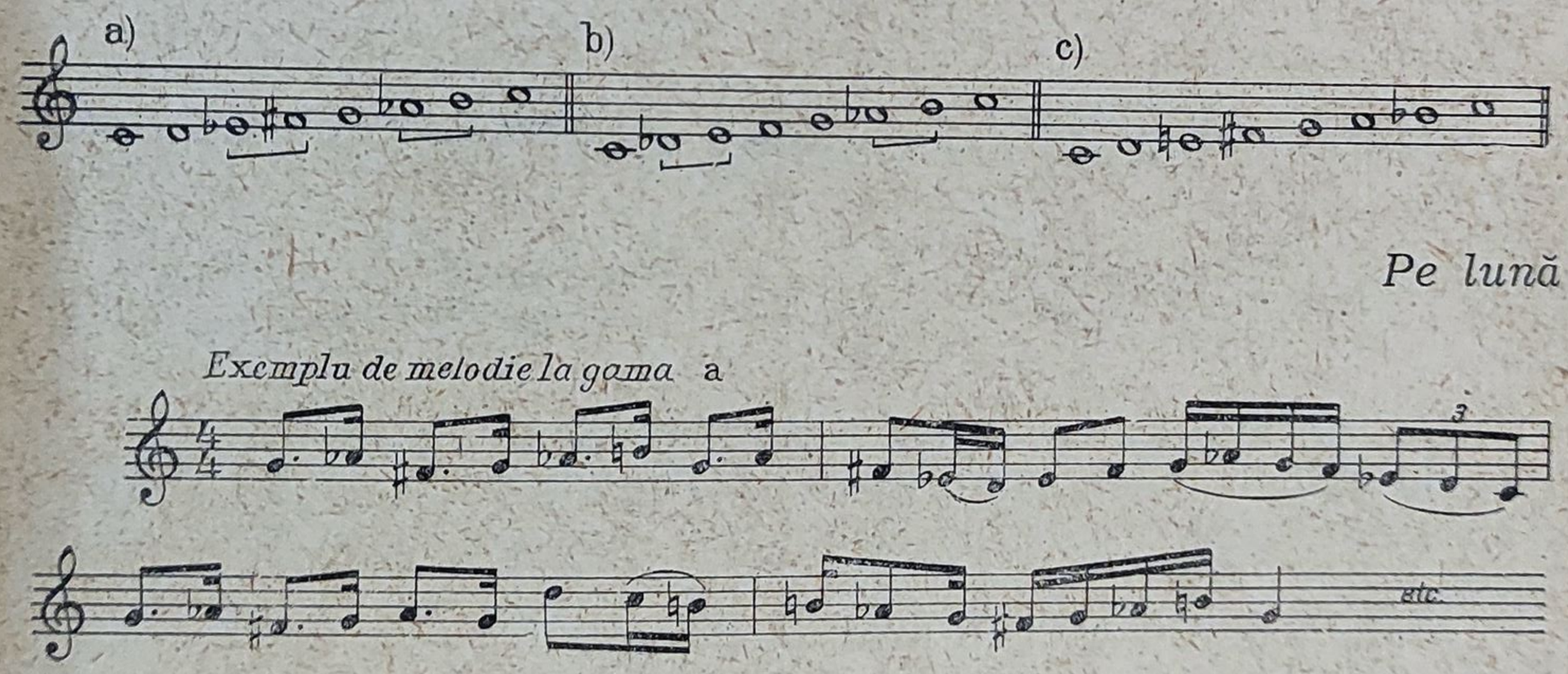
Pene aci arrettaremu pe lăutari compunendu-și cântecele loru pe theme din musica bisericéscă și turcéscă, cullese de pe la cântăreții Domniloru greci și din escursiunile ce ei făceau neîncetatu prin orașele celle mari ale Oriientului ; dére de la introducerea musicei europene în armata nóstră și mai cu sémă de la stabilirea theatrului de operă din Buccuresci, orisontele loru de imitațiune se mări ; compositiunile lăutăresci începure a lua unui caracteriu européenu, ammestecatu cu cellu turcescu ; prima și secunda parte a horeloru începure a se compune din imitațiunea vreunui valsu seu mazurcă, éră finalele era luatu din musica orientale.

Acestu gustu de compositiune amfibiă începu la annulu 1830 și durî pîne la 1858 eră de aci'nainte începu a se audi din timpu în timpu hore și cîntece de petrecere a căror essență musicale este cu totulu europeană.

Acestă revoluțiune musicale a fostu provocată de intinderea ce a luatu cultura musicei europene în societatea noastră. Sceptrullu compositiunii musicale nu mai este astădi, absolutul în mîna lăutariloru. Mai mulți juni și june din diferite classi alle societății găseau uă nobile distracțiune în compunerea horeloru și altoru cantilene naționali, pe cari le dau lăutariloru de le essecută. Din nenorocire însă, aceste compositiuni, afară de nume, nu au într-ensele nimicu naționale și daca musicanții noștri cei mari, nu se voru sili a crea și a stabili tipului unei musice naționale, cellu pucinu prin forma ritmului și cadințeloru, vomu ajunge în scurtu timpu de uă estremitate la alta adică de la musica orientale la ce europeană, fără a pute stabili una naționale".

Oricît de prețioase sînt aceste informații rămase de la Filimon, din păcate ele, nefiind însoțite și de exemple muzicale, nu ne pot da indicații mai precise referitoare la structura acestor melodii și la întregul proces de continuă transformare a lor. De aceea, pentru a putea stabili într-o oarecare măsură raportul dintre creația înaintașilor și muzica populară orășenească ce constituia sursa lor de inspirație, avînd o puternică influență asupra structurii melodice a muzicii lor, este nevoie să recurgem la izvoarele de informație amintite mai sus.

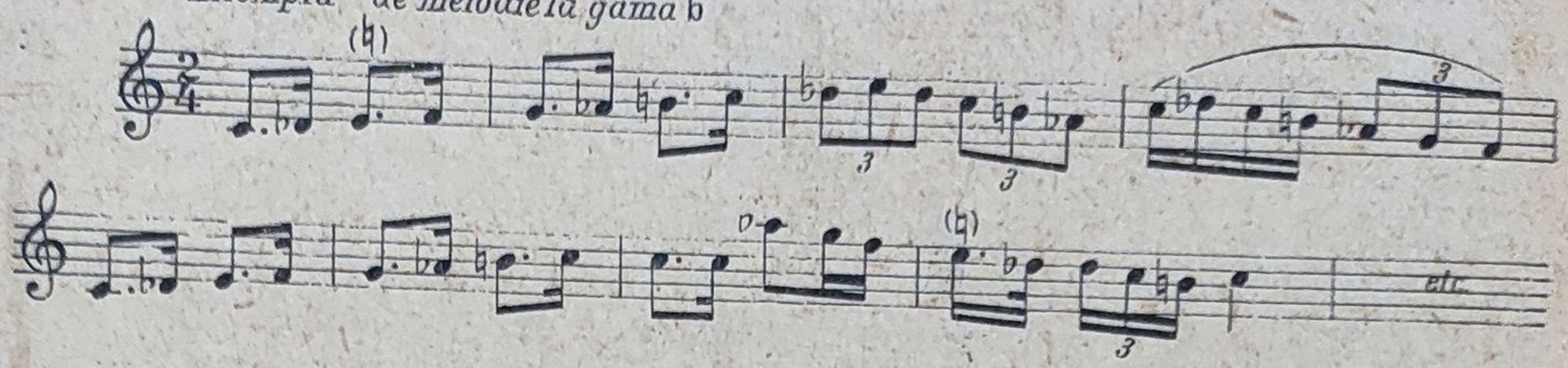
În acest sens, trebuie să precizăm că faimoasa secundă mărită, care pune pecetea pe aproape întreaga creație muzicală a înaintașilor, intră nu numai în alcătuirea celor trei game, pe care Caudella le-a considerat deosebit de caracteristice pentru muzica românească [1],



[1] Vezi M. Gr. Poslușnicu, *Istoria muzicii la români*, pp. 349—350.
* Culegerea D. Vulpian, vol. III, nr. 210.

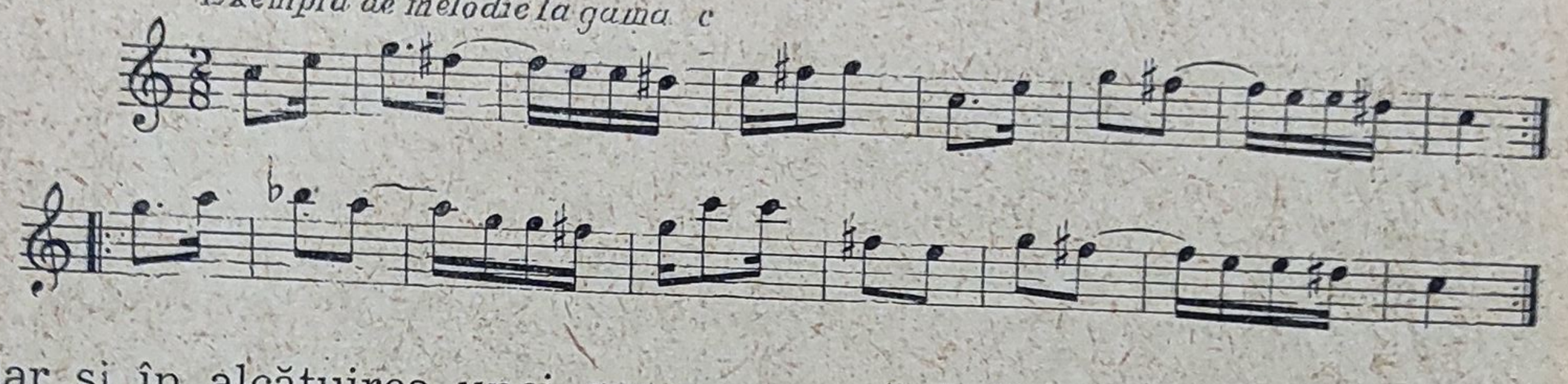
Cîntul lui Caragea *

Exemplu de melodie la gama b



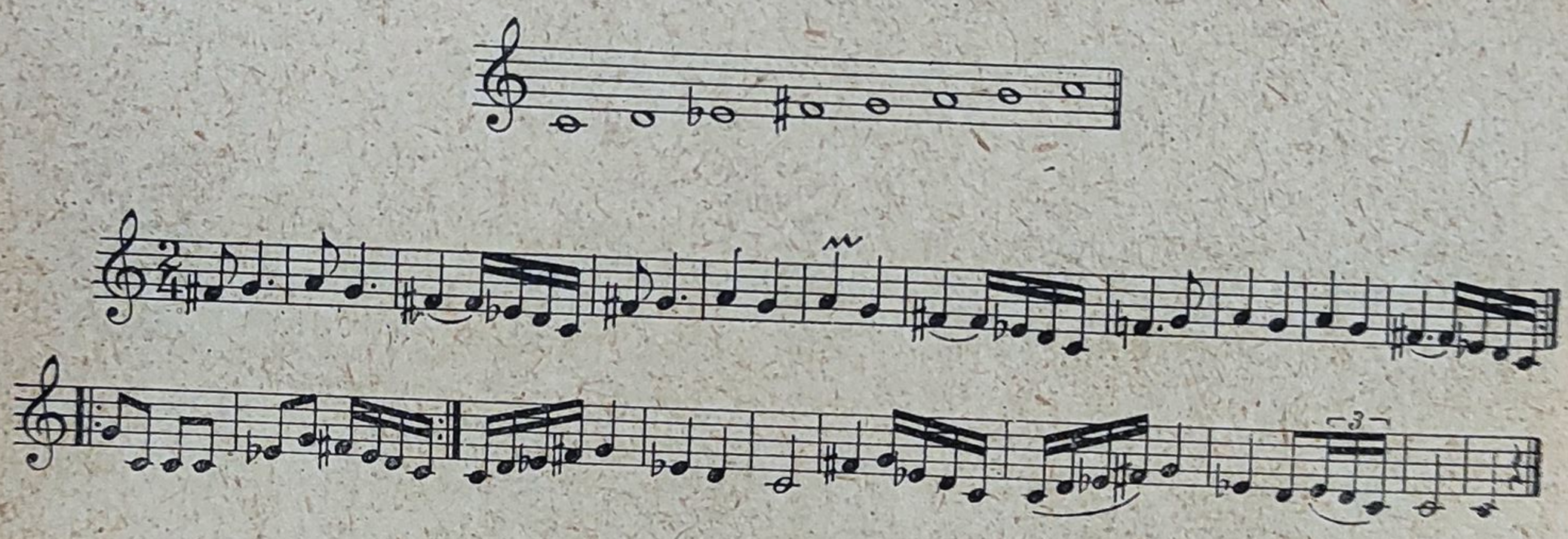
Hora din Cartal **

Exemplu de melodie la gama c



dar și în alcătuirea unei game provenind din urcarea treptei IV a modului arhaic dorian (numit de Breazul „neocromatic").

Melodie notată de I. Kartu



Din păcate, Caudella nu a ilustrat teoria sa cu exemple concrete de melodii populare orășenești. Exemplele de mai sus au fost extrase din diferite culegeri de muzică populară, datînd din secolul trecut.

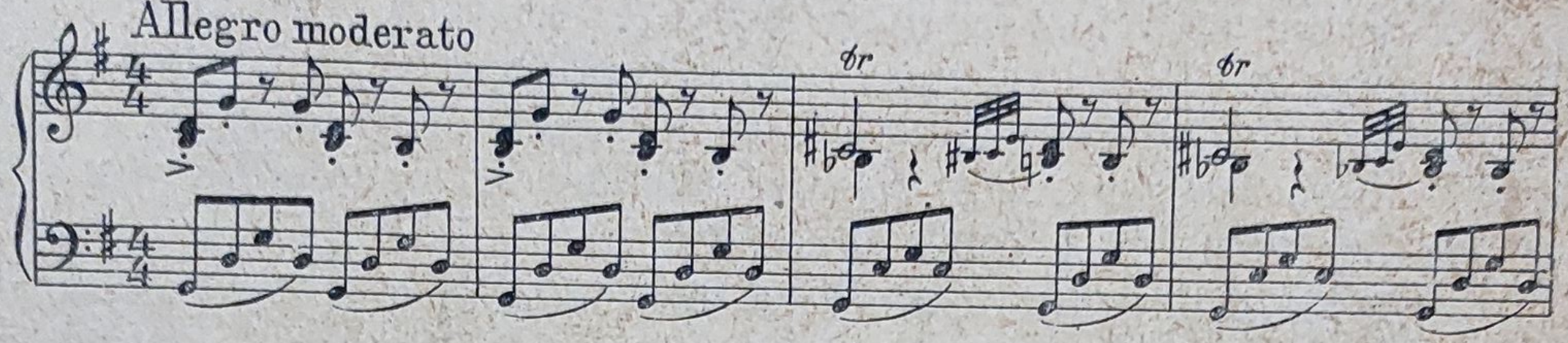
Ultima dintre gamele menționate mai sus este frecventă și în construcția multor melodii autentic țărănești. În muzica populară

---

* Culegerea D. Vulpian, vol. III, nr. 65.
** Culegerea P. Pîrvescu.

orășenească ea apare adeseori în combinație cu secunda mărită între treapta I și II.

Trebuie să amintim, în sfîrșit, și de un al cincilea tip de gamă, un major cu treapta IV urcată, folosit de Flechtenmacher în tema *Uverturii „Moldova"* :



Nu cunoaștem, din păcate, formula melodică populară originală ; este de presupus însă că Flechtenmacher, cu finul său simț muzical, a ritmizat-o în felul exemplului de mai sus, reușind să-i dea o notă mai aparte.

Cercetările care urmează să se facă de către folcloriști vor descoperi poate și alte caracteristici ale muzicii populare orășenești din care s-a hrănit stilul melodic al compozitorilor noștri înaintași.

Nici latura ritmică a muzicii populare orășenești nu a putut oferi prea multe posibilități de îmbogățire a mijloacelor expresive ale primilor noștri compozitori. Fie că este vorba de melodii populare de tip vocal, fie de cele de tip instrumental de dans, predomină, în general, simetria strictă a organizării metrico-ritmice, corespondența tot atît de strictă a frazelor, de cîte două sau patru măsuri, și a terminațiilor lor armonice. Dar chiar dacă dansurile populare orășenești ar fi prezentat o mult mai mare varietate a construcției metrico-ritmice, chiar și atunci, influențați de sistemul armonic și de construcția formală occidentală, înaintașii nu ar fi putut profita prea mult de unele particularități ritmice. Astfel, în întreaga creație a înaintașilor, nu găsim reprezentate în melodiile cu caracter de dans decît măsurile $\frac{2}{4}$ și $\frac{6}{8}$ (mai rar și $\frac{3}{4}$).

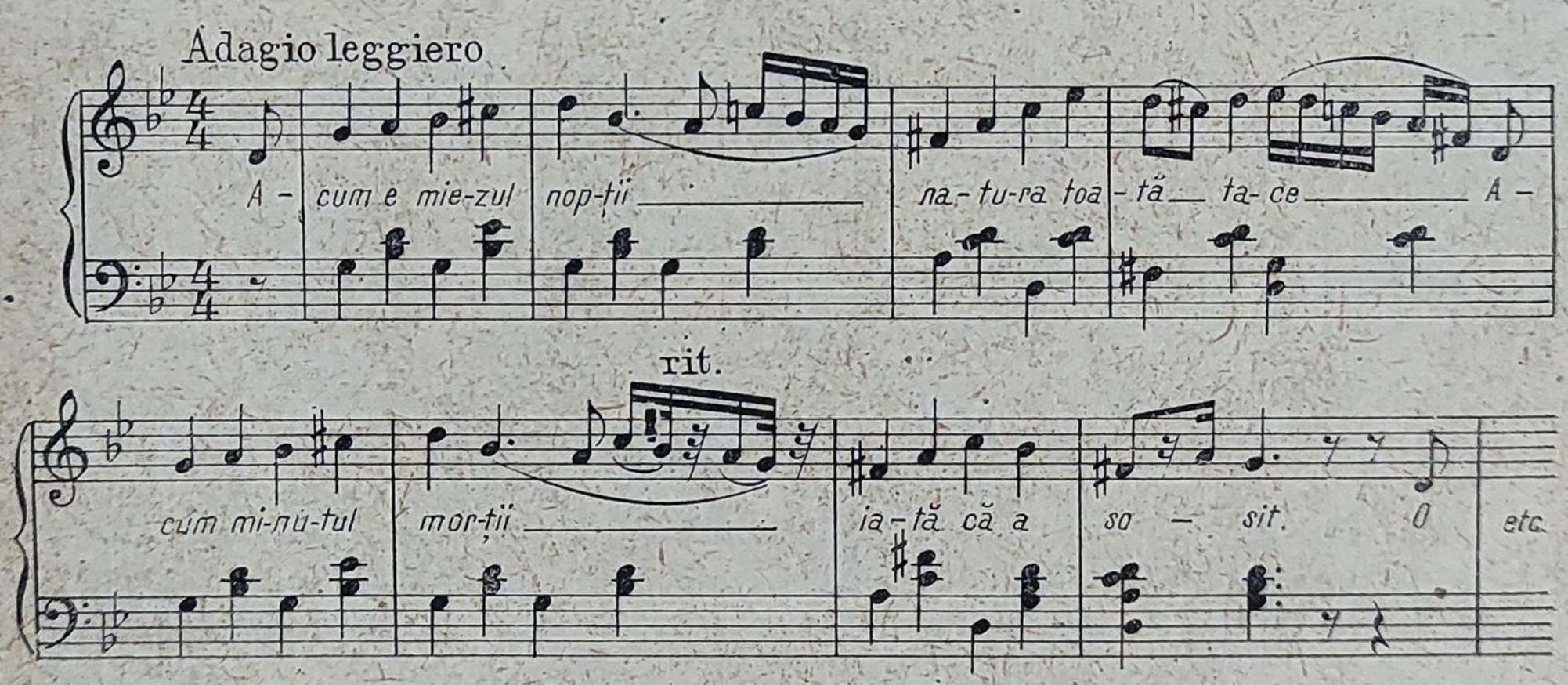
Nu putem încheia investigațiile noastre în privința surselor de inspirație ale înaintașilor, fără a vorbi și de o altă sorginte a lor — romanțele străine. Termenul de romanță provine inițial de la denumirea dată poeziilor scrise în limba „romană", limba veche franceză din sudul Franței (din Provence). În evul mediu, și apoi pînă în secolul XVI, denumirea era dată cîntecelor acompaniate cu lăuta, reprezentative pentru cultura muzicală a cavalerilor spanioli. Mai tîrziu, termenul a devenit uzual în întreaga Franță, indicînd un gen de cîntece lirice, cu text duios și melodie în general sentimen-

tală, ce ocupa un loc intermediar între muzica populară și cea cultă. Îmbrățișată mai ales de compozitori de valoare minoră, romanța s-a răspîndit apoi în întreaga Europă occidentală, devenind în secolul XIX genul de muzică preferat, întîi al saloanelor, și apoi, într-o formă mai șablonardă, al micii burghezii de pretutindeni.

Doar în țările nordice și în Rusia, romanța a căpătat, la începutul secolului XIX, trăsături oarecum naționale. În Rusia a fost cultivată de o generație întreagă de compozitori ca Aliabiev, Varlamov, Vielhorski etc., care, în stilul salonard al compozițiilor lor, au îmbinat și elemente populare (lăutărești).

Romanța populară rusă a fost răspîndită la noi de unele tarafuri de lăutari români, care și-au însușit-o colindînd pînă departe în Răsărit, precum și de cele rusești venite o dată cu trupele țariste în Moldova, cu prilejul războaielor ruso-turce ;. ea a pătruns și în saloanele boierimii din Iași și București. Romanța de tip rusesc, bucurîndu-se de mare popularitate în toate straturile societății din Principate, a stimulat producția autohtonă de acest gen, care se inspira totodată și din alte surse, ca de pildă ariile de operă și canzonetele napolitane. Deși aceste influențe străine predominau, romanțele românești erau străbătute și de anumite intonații populare.

Acum e miezul nopții *

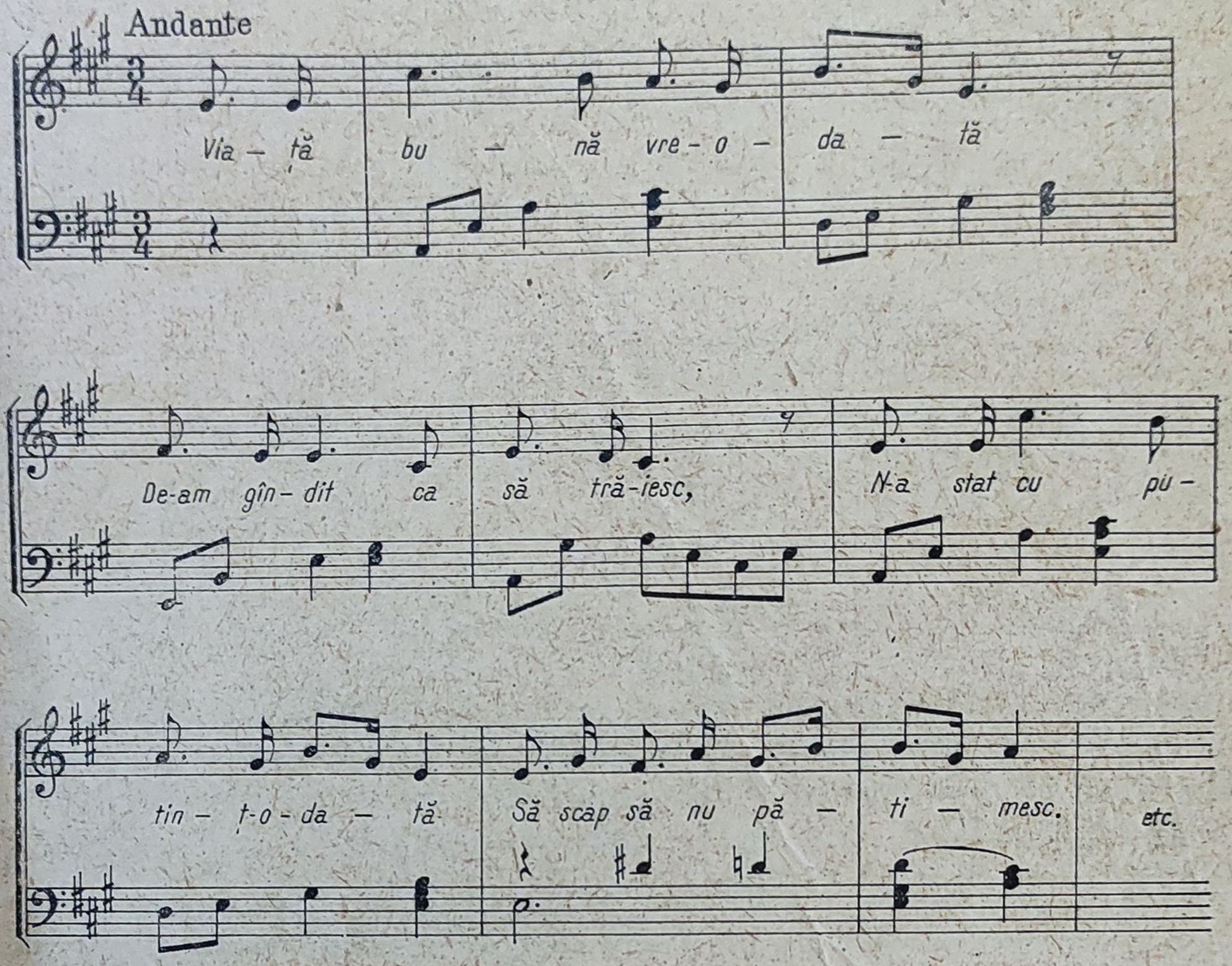


Sub influența produselor occidentale de acest gen, care au pătruns la noi din ce în ce mai mult, spre sfîrșitul secolului XIX,

* D. Vulpian, Romanțe, vol. III, nr. 5.

culoarea locală românească s-a șters, și pînă la urmă romanțele autohtone au ajuns să nu se mai diferențieze cu nimic de modelele lor străine.

Ah, ce viață amară *



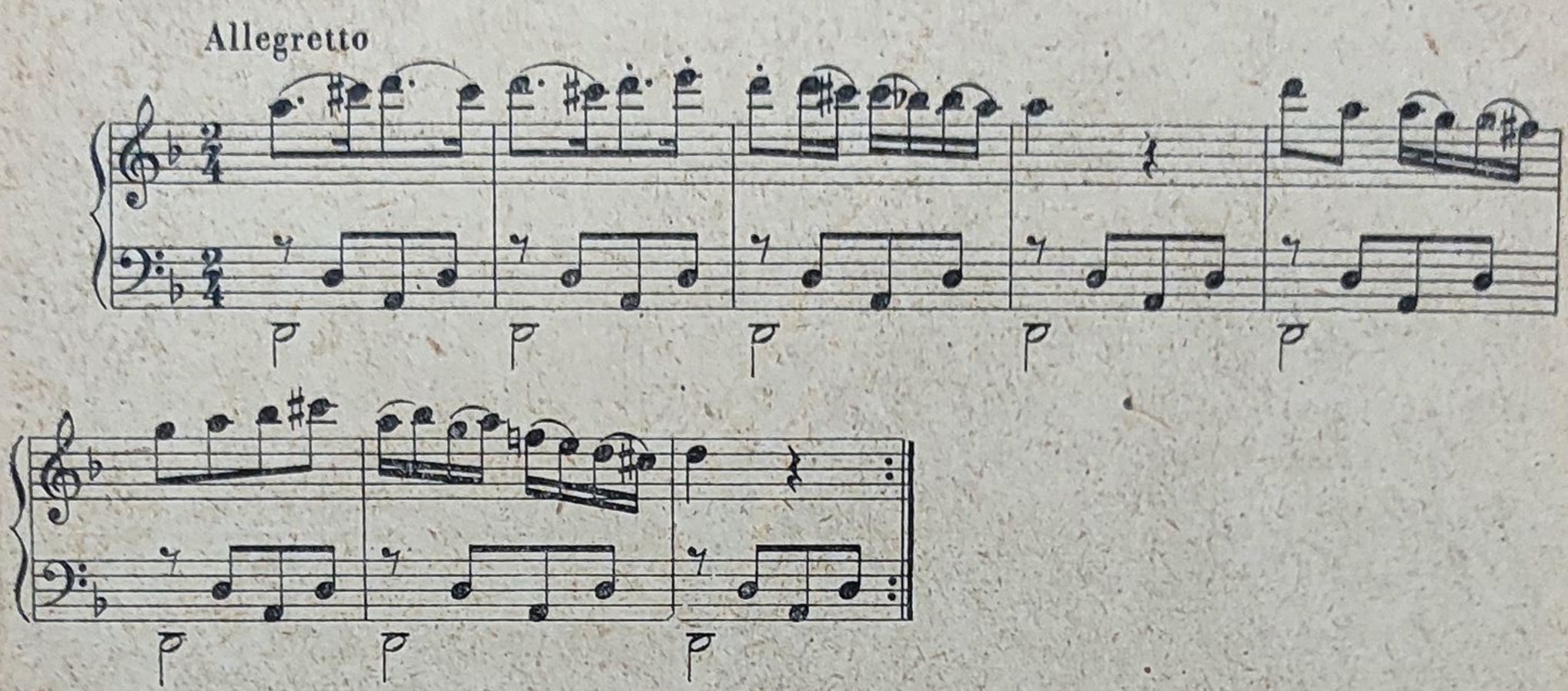
Din cauza marii popularități a romanțelor, nici chiar culegători ca, de exemplu, Anton Pann sau Dimitrie Vulpian nu mai făceau în publicațiile lor vreo distincție între veritabilul popular și aceste produse „culte".

Nici în Transilvania și Bucovina romanța nu avea un stil unitar și, adeseori, ea se confundă cu „cîntecul vechi" ; în general însă, ea a păstrat anumite trăsături care o apropie de cîntecul popular.

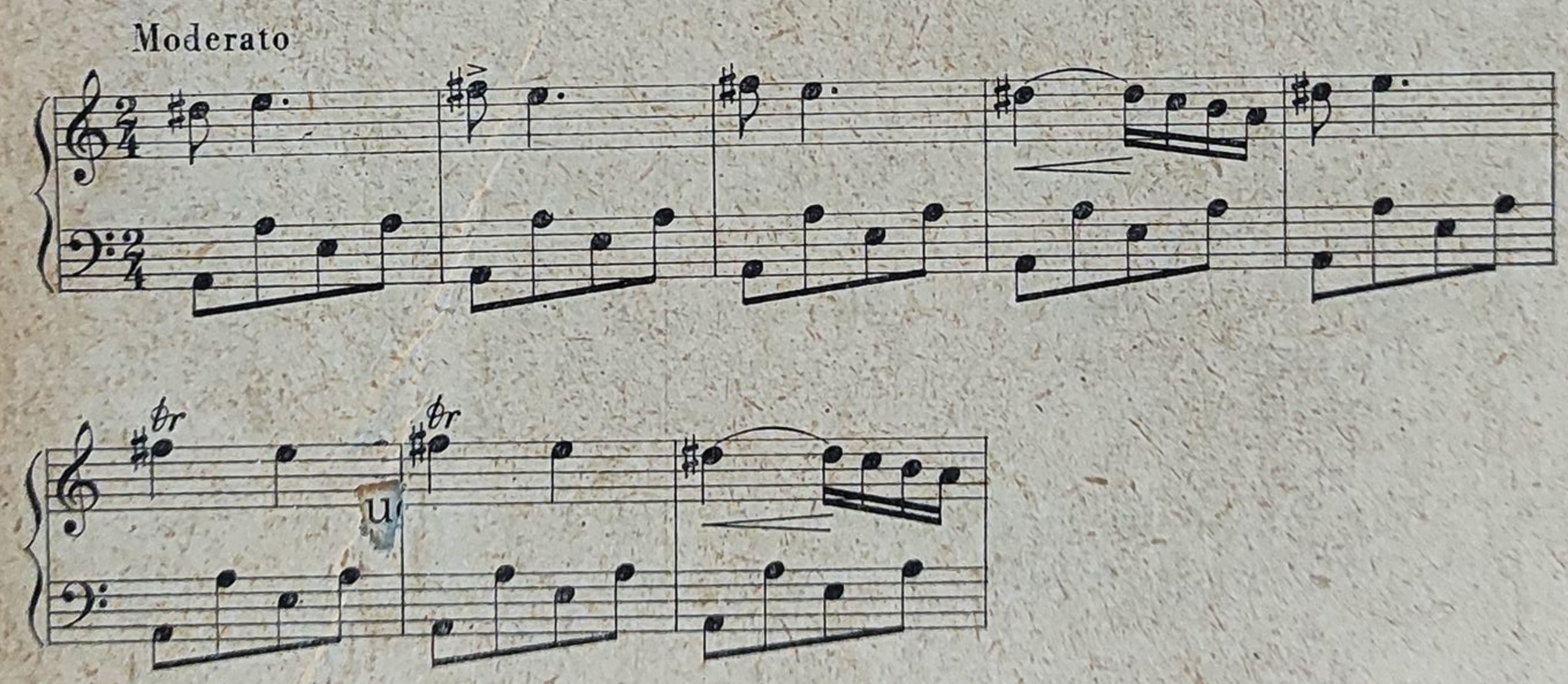
Trecînd acum la examinarea structurii formale a cîntecelor populare orășenești, aflate în culegerile amintite (pag. 52), se

* Idem, nr. 31.

impune de la început constatarea numărului mare de melodii cu structură riguros simetrică a frazelor, lucru destul de rar în cîntecul popular țărănesc. Următorul exemplu (extras din lucrarea citată a lui George Breazul) este concludent în privința aceasta :



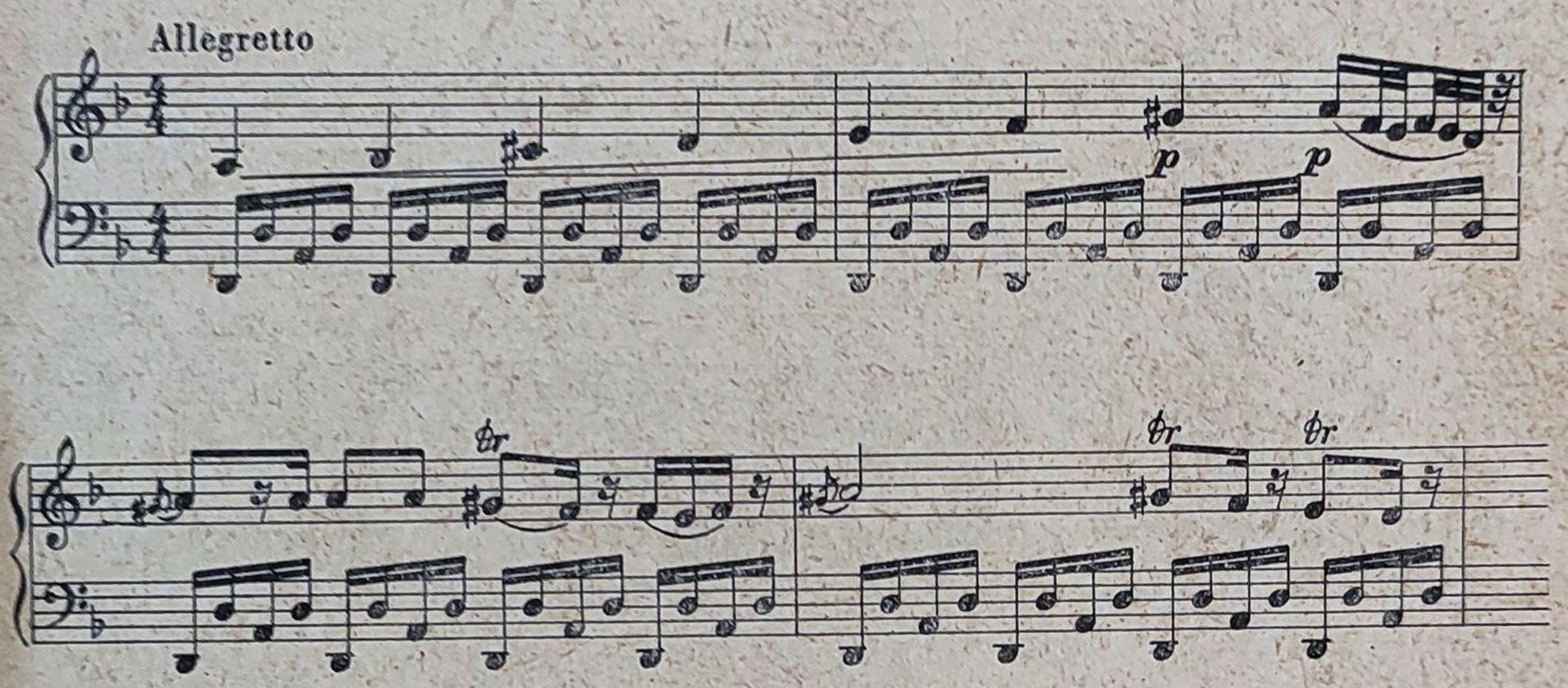
În ceea ce privește structura armonică a unui mare număr de melodii, se constată simplitatea ei, suportul armonic fiind redus uneori la un singur acord. Desigur, în exemplele pe care le dăm mai jos, intervine, poate, și tendința de schematizare a culegătorilor care au publicat melodii armonizate de ei (ca, de exemplu, în cazul tipăriturilor din 1814, 1821 și 1822, și al culegerilor lui Ehrlich, Berdescu și Vulpian).



Există însă uneori și înlănțuiri armonice neobișnuite în muzica occidentală (rare de altfel), la care se referă următoarea observație a lui Henri Ehrlich, în prefața culegerii sale de *Airs nationaux roumains*: „Negreșit aceste arii se vor părea foarte stranii la întîia vedere pentru melodia lor cu totul originală, cîteodată sălbatică, pentru acompaniamentul carele aici conține acordurile cele mai capricioase. Cele mai bizare chiar, aci este cu totul simplu chiar monoton."

Este de remarcat faptul că de la Mikuli pînă la Vulpian, în toate culegerile în care melodiile populare sînt armonizate și transcrise pentru pian, apare în mod frecvent o formă de acompaniament care imită țambalul sau cobza.

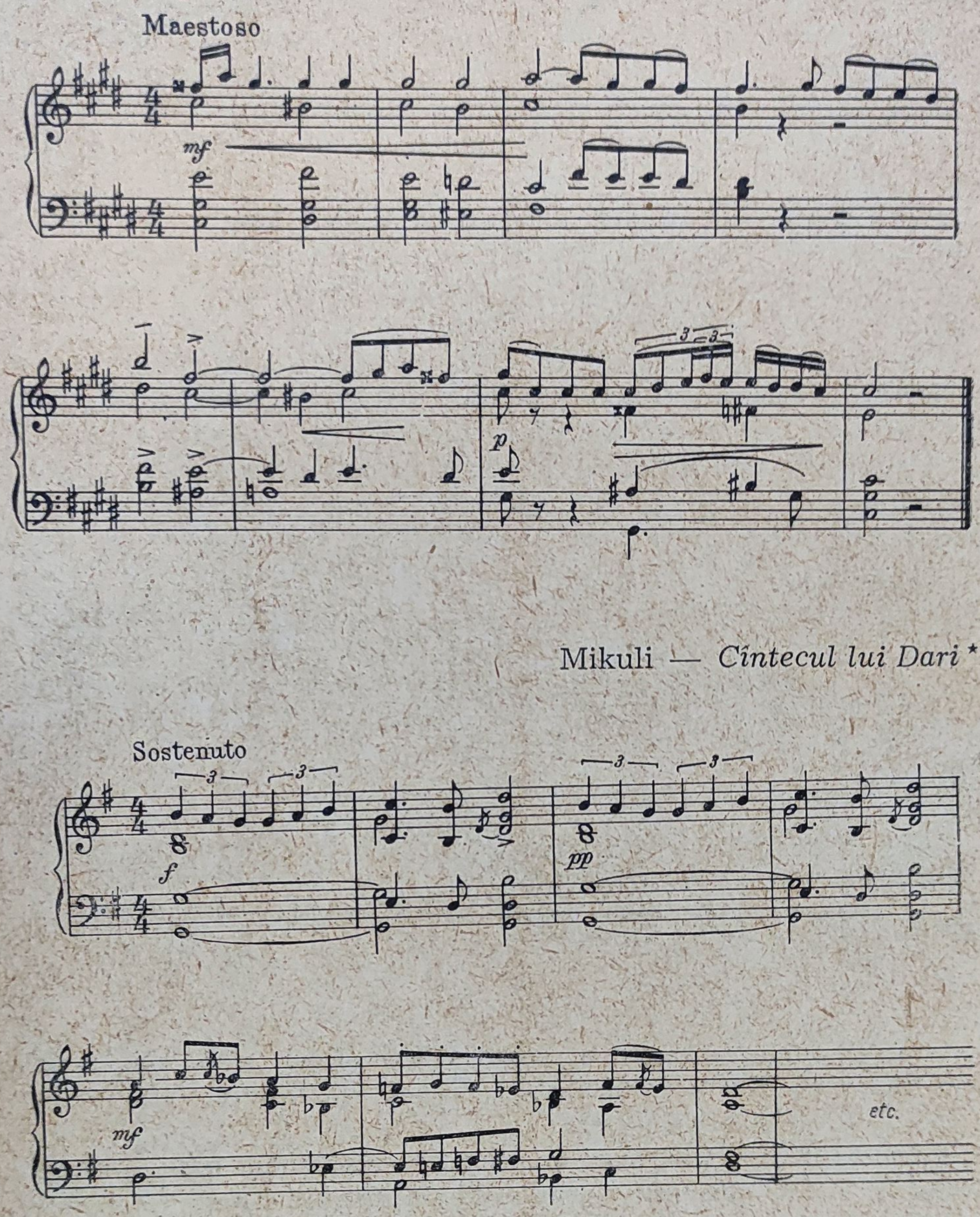
În multe cazuri, păstrarea consecventă a unui singur acord ca suportul armonic al unei melodii nu este altceva decît întregirea notei de „ison" cu terța și cu cvinta ei, „țiitura" caracteristică tarafurilor țărănești, de la care a fost adoptată de lăutarii orășeni.



Acest acompaniament armonic a fost folosit și de unii muzicieni (Ehrlich, Kartu, Oprescu, I. Costea etc.), care au publicat culegeri de melodii populare.

Dintre toate culegerile menționate, cea a lui Mikuli și cele ale lui I. A. Wachmann conțin armonizările cele mai interesante, cu înlănțuiri, după afirmația lui Wachmann, de proveniență autentic lăutărească, care, din păcate însă, nu au exercitat nici o influență asupra propriei sale creații.

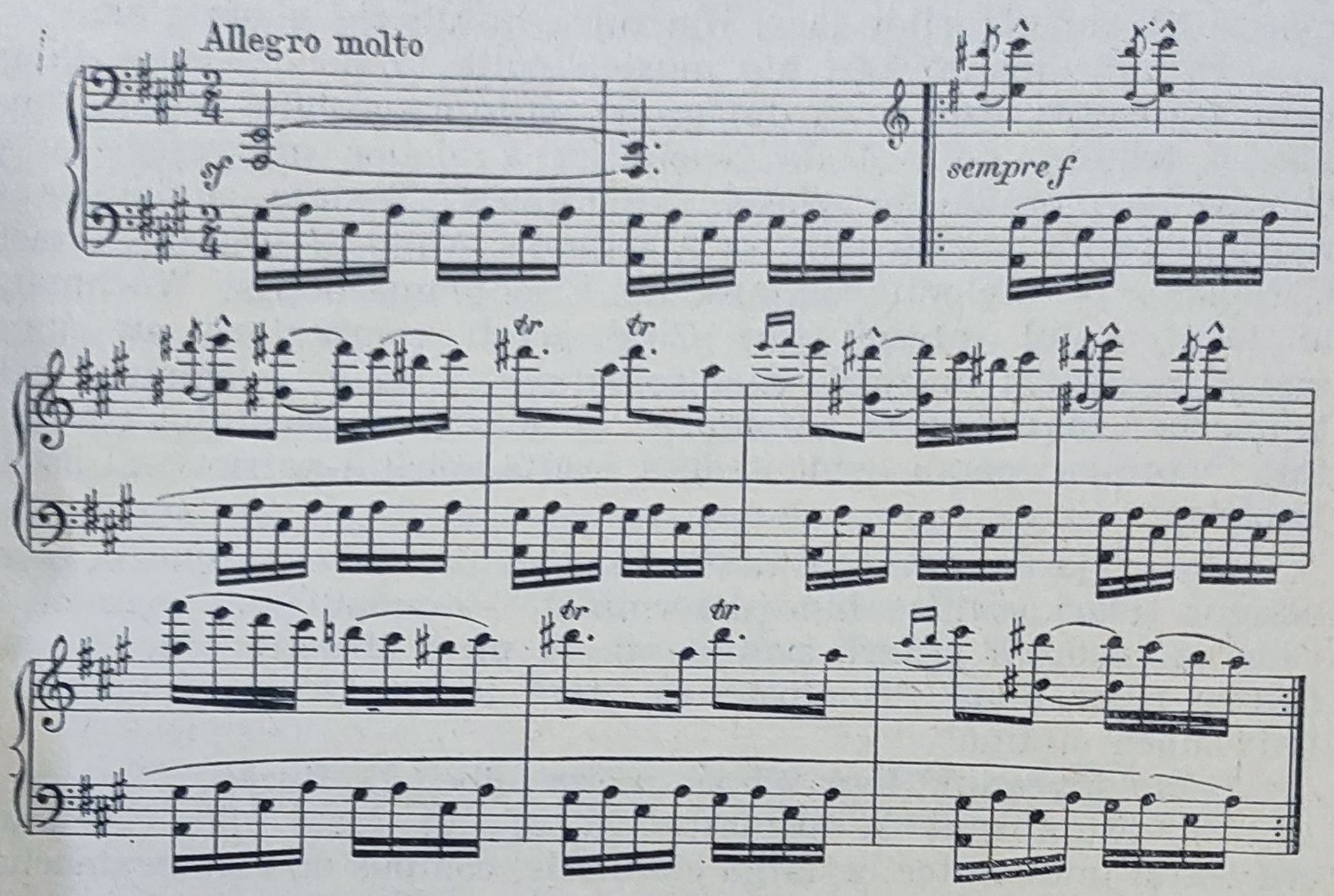
Mikuli — *Frunză verde de piper* *



Mikuli — *Cîntecul lui Dari* **

* Carol Mikuli, *48 melodii populare.*
** Idem.

Wachmann — *Cîntec de chef*



Trebuie precizat însă că, în ciuda elementelor eterogene ale muzicii populare orășenești, din care s-au alimentat primii noștri compozitori, creația lor avea totuși un caracter autohton și astfel publicul o considera un bun al său. Dovada o constituie cronicile entuziaste din ziarele timpului, consacrate mai ales compozițiilor lui Flechtenmacher, Wachmann și Wiest.

După ce ne-am ocupat de sursele de inspirație melodică ale înaintașilor, vom trece la caracterizarea creației lor. Cărui gen aparțineau primele compoziții, care era legătura lor cu societatea în care erau chemate să îndeplinească o anumită funcțiune ?

Începuturile creației muzicale culte românești

De la primele ei începuturi, muzica profesională românească se află în cele mai strînse legături cu mișcările sociale ale timpului ; în bună parte, ea nu poate fi înțeleasă și explicată decît în lumina ideilor progresiste care au animat-o.

Înaintașii muzicii românești au căutat să slujească prin arta lor progresul social, subordonînd ambiții artistice mai înalte

— care ar fi putut să fie apreciate doar de un cerc restrîns de oameni culți ai protipendadei — aspirațiilor de libertate și de viață mai bună ale păturilor largi din mica burghezie a orașelor.

Primele manifestări ale muzicii culte la noi se leagă în general de teatru, care, încă din prima parte a secolului trecut, devenise o tribună politică de răspîndire a ideilor progresiste și de biciuire a moravurilor clasei stăpînitoare. Textele cupletelor cu conținut politic ale pieselor lui Alecsandri, Millo, Negruzzi, Costache Caragiale, pe melodii compuse de Flechtenmacher și Wachmann, au făcut ocolul întregii țări. Cînd acești compozitori au atacat uneori și genuri muzicale mai complexe — ca de exemplu Flechtenmacher în *Uvertura „Moldova"* — evocarea trecutului istoric a fost făcută cu scopul evident de a exalta spiritul patriotic al ascultătorilor.

Încurajarea unei culturi naționale, de către burghezie, avea desigur țeluri politice bine determinate — mobilizarea maselor în vederea cuceririi puterii politice și, ca prim obiectiv concret, unificarea celor două Principate ca „țară independentă și liberă de imixtiunea străină".

„Moldoveanul, fără vamă, merge liber la Buzău,
Și Munteanul se-ntîlnește cu al lui frate din Ceahlău",

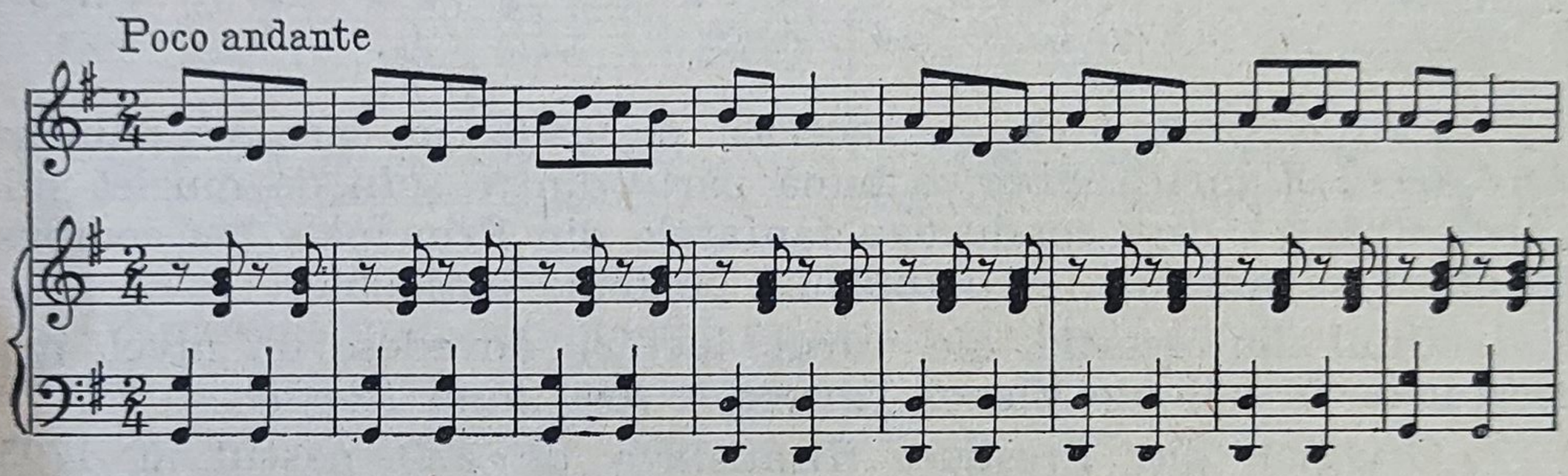
era textul unui cîntec de largă circulație, compus de Flechtenmacher și intitulat *Cîntec popular*.

Începuturile creației noastre scenice sînt reprezentate prin modestele lucrări ale Elenei Tayber, soția lui Gheorghe Asachi, marele animator al mișcării culturale din Moldova. În afară de traduceri și localizări de piese străine (Kotzebue, Gessler, Florian etc.), Gheorghe Asachi a scris și cîteva piese pentru anumite ocazii festive, în care muzica juca un rol important. Astfel, cu ocazia plecării generalului Kiseleff din Iași, la 10 aprilie 1834, membrii protipendadei ieșene au executat piesa lui Gheorghe Asachi, intitulată *Cantata pastorală sau serbarea păstorilor moldoveni*, a cărei muzică a fost scrisă de Elena Tayber. „Albina Românească" din 12 aprilie 1834, în recenzia spectacolului, spune următoarele despre lucrare: „Această alcătuire intitulată *Serbarea păstorilor moldoveni*, cu cîntece și dansuri, înfățișa slava oștenească a vechilor moldoveni, nenorocirile de care această țară, adeseori, s-au certat facerile de bine a noului așezămînt. Piesa a cîșigat o deplină mulțumire, mai ales prin a sale nimerite aluzii foarte bine simțite de o îmbulzire nespusă de privitori".

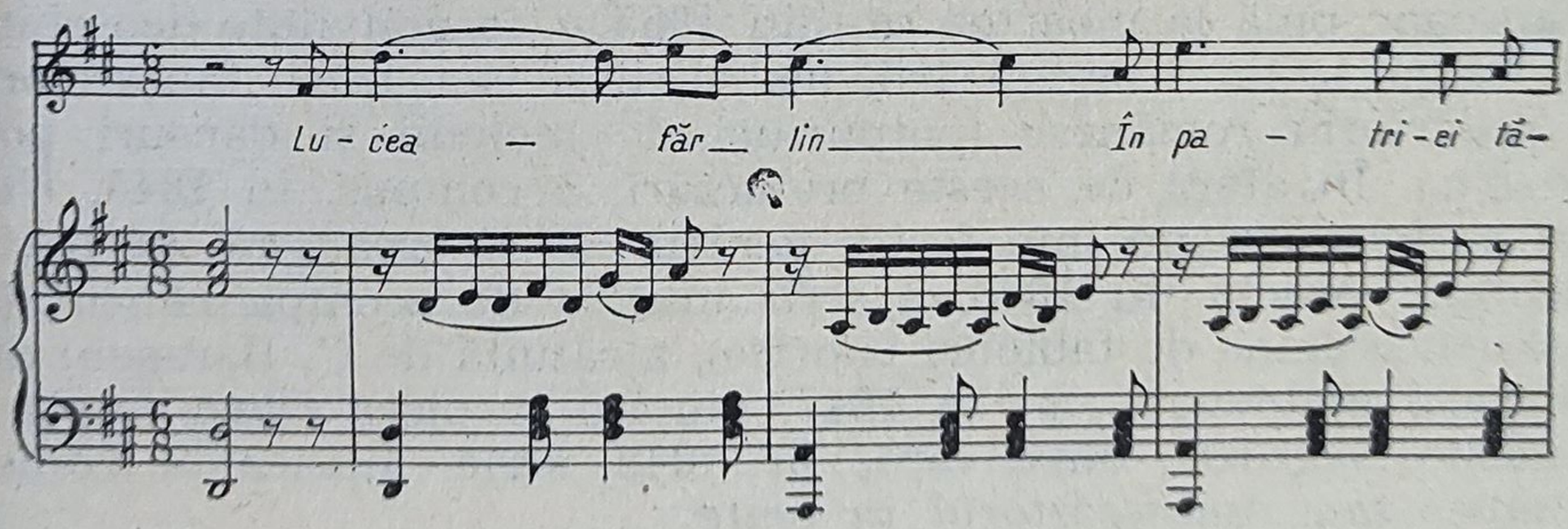
În aceeași lună (30 aprilie) se reprezintă o altă lucrare cu muzică a soților Asachi: *O idilă moldovenească* și, după scurt timp, de aceiași autori, piesa istorică *Dragoș Vodă*, tot cu muzică,

iar în anul 1837, Elena Tayber-Asachi compune muzica imnului festiv *Luceafăr lin*, pe un text scris tot de soțul ei. Cum în afară de ultima lucrare menționată mai sus nu s-au păstrat decît cîteva fragmente din lucrările compozitoarei, este dificil să se facă o apreciere întru totul justă privind activitatea componistică a Elenei Tayber. Mai mult chiar, în fața unei atît de surprinzătoare fecundități componistice (după cum se vede din datele de mai sus, în decurs de mai puțin de 6 luni ea ar fi scris muzica la trei lucrări scenice), se poate pune chiar întrebarea dacă, în loc de compoziții proprii, nu este cazul — cel puțin în bună parte a lucrărilor ei — de o adaptare a unor cîntece populare orășenești, de largă circulație. Ipoteza aceasta pare a fi confirmată și de faptul că, după cum arată M. Gr. Poslușnicu [1], Elena Tayber, cu ocazia unei „serbări teatrale", a adaptat un text românesc la melodia cîntecului francez *Te souviens tu, disait un capitain.*

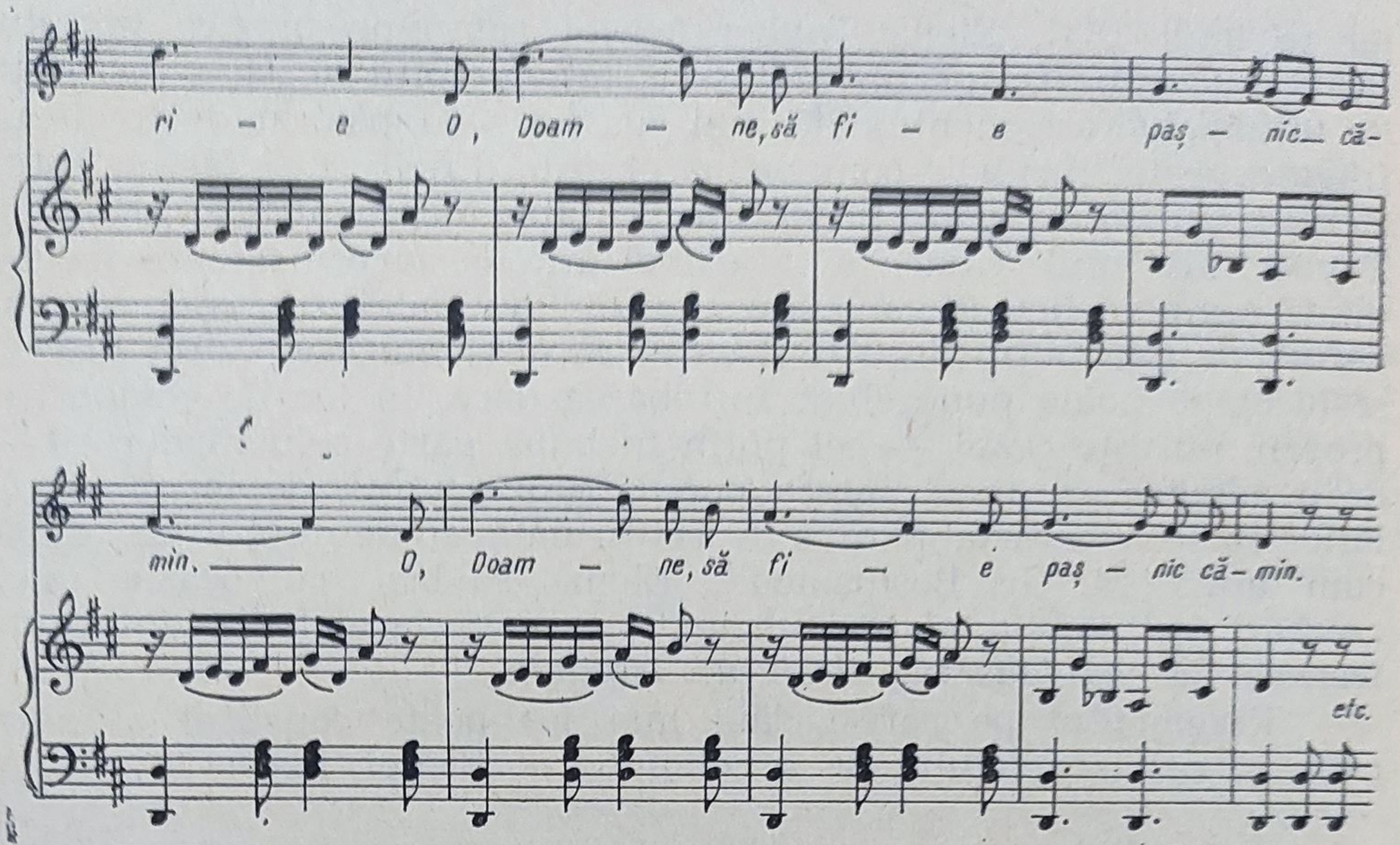
Fragmentul pe care-l dăm mai jos poate constitui o indicație în privința felului de a compune al Elenei Tayber.



Privegherea ostașului moldovean



[1] M. Gr. Poslușnicu, *Istoria muzicii la Români*, pag. 327.



Pare verosimil că, în aceeași perioadă în care se situează activitatea Elenei Tayber, o bună parte dintre șefii de muzică militară străini [1], care conduceau fanfarele din Principate, au compus, în afară de marșuri, și potpuriuri pe teme naționale.

Unul din aceștia, ale cărui lucrări dovedesc un nivel mai ridicat decît cele ale Elenei Tayber, a fost *Josef Herfner*.

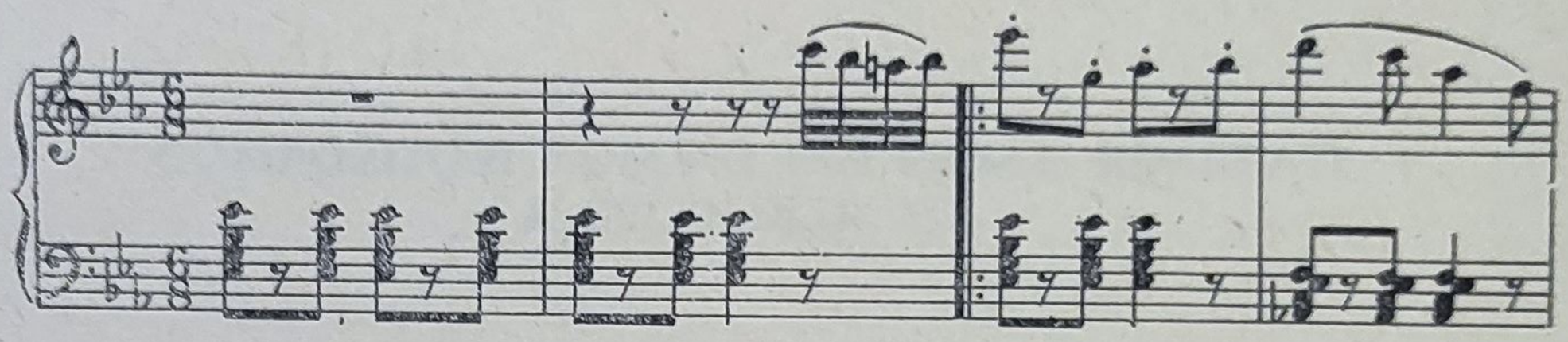
Originar din Presburg (Bratislava de azi), născut în 1795, Herfner, după o scurtă activitate la Cernăuți, s-a stabilit la Iași și, în 1826, face parte din corpul profesoral al Conservatorului filarmonico-dramatic. În 1830, devine capelmaistrul primei fanfare militare, în locul lui Rouschitzki, desfășurînd apoi mulți ani — aproape pînă la moartea sa, din 1865 — o activitate deosebit de rodnică pe tărîmul organizării, instruirii și înzestrării fanfarelor cu un repertoriu românesc (potpuriuri de melodii și dansuri populare etc.). În afară de aceste prelucrări, a compus, în 1845, *Uvertura națională* și un imn festiv pentru cor și orchestră, pe text de Gheorghe Asachi. În 1846, a scris muzica de acompaniament la o piesă (succesiune de tablouri istorice), alcătuită de C. Barageni după cronicarii moldoveni, iar în 1847, muzica la piesa *Două fete* a lui Costache Negruzzi, după care, în 1848, scrie muzica la comedia *Plumper sau Amestecătorul în toate*.

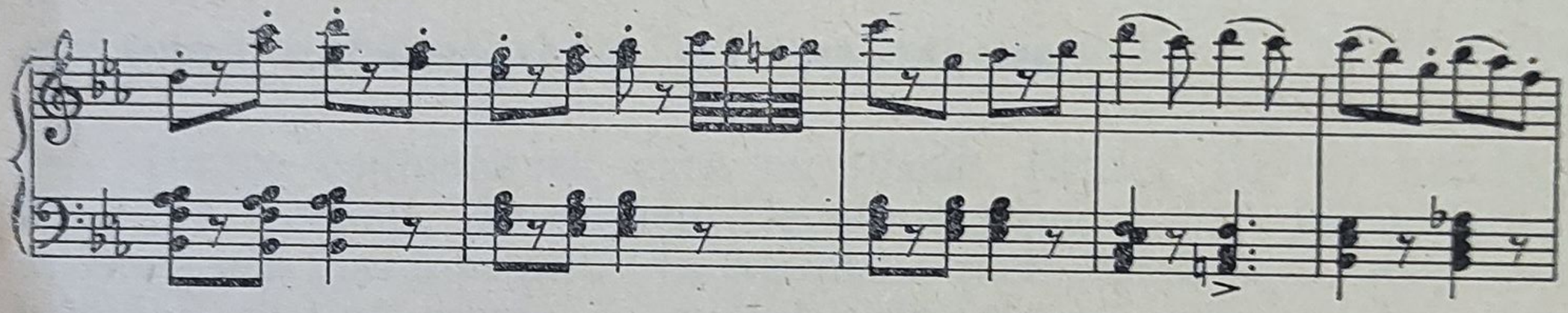
---

[1] Soltys Vicent, Ialovițchi Ioan etc.

Prin prelucrările sale de muzică populară și cele cu iz „național", Herfner a contribuit la formarea gustului marelui public, la înțelegerea unei muzici de o formă mai complexă decît aceea monodică a muzicii populare. Herfner a fost probabil printre cei dintîi la noi care, sub îndemnul interesului crescînd al păturii conducătoare pentru o îndeletnicire muzicală, a compus și muzică de salon.

Katinka-polca





Nu cunoaștem repertoriul primelor pianiste amatoare din Iași, Smaranda Șaptesate și Eufrosina Lățescu, care obțineau mari succese în saloanele orașului, dar se pare că nivelul artistic al repertoriului lor nu trecea dincolo de cel al pieselor aparținînd Elenei Tayber și lui Josef Herfner.

II

COMPOZITORI ROMÂNI DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI XIX

ALEXANDRU FLECHTENMACHER (5.VI.1822—28.I.1898) [1]

Dintre compozitorii care au urmat Elenei Tayber-Asachi și lui Josef Herfner, Alexandru Flechtenmacher a fost personalitatea artistică cea mai marcantă. În condițiile încă dificile ale începutului, trebuind să țină seama de gustul muzical încă neformat al publicului, talentul lui Flechtenmacher nu s-a putut dezvolta în voie și astfel el nu a putut da măsura adevărată a forței sale creatoare.

Alexandru Flechtenmacher s-a născut în Capitala Moldovei, ca fiu al juristului Cristian Flechtenmacher, originar din Brașov, care, în anul 1811, fiind chemat la Iași de domnitorul Calimachi, ca sfătuitor juridic al Curții, se stabilește aici, îndeplinind și funcția de profesor de drept.

Încă de mic copil, Alexandru Flechtenmacher, dovedind aptitudini muzicale deosebite, a învățat pianul cu mama sa, studiind în același timp și vioara. La vîrsta de 11 ani cînta deja în orchestra Teatrului francez. Trimis apoi cu bursă în străinătate, el și-a continuat studiile la Viena (1834—1840), urmînd vioara cu vestitul profesor Iosef Boehm. După terminarea studiilor, la vîrsta de 18 ani, se întoarce la Iași, unde ocupă postul de prim-violonist în Orchestra teatrului. În anul 1844, pleacă la Paris, pentru a se instrui și în domeniul compoziției. Revenind definitiv în patrie, în 1846, Aleaxndru Flechtenmacher devine dirijorul Orchestrei Teatrului Național, aflat sub conducerea lui Matei Millo. Ca violonist

[1] Data exactă a nașterii este controversată.

virtuoz, în 1847, a întreprins un turneu de concerte în Rusia, obținînd mari succese.

Activitatea sa componistică începe în 1846, cînd, în calitate de șef de orchestră al Teatrului Național, scrie muzică de acompaniament la trei piese de teatru al căror text a fost tradus în românește ; la aceste lucrări de debut se adaugă și un imn festiv pentru cor și orchestră pe text de G. Sion, precum și *Uvertura „Moldova"*, pe care o execută în cadrul unui concert, în fața marelui compozitor și pianist Franz Liszt, aflat în turneu la Iași. La unul din recitalurile sale, Liszt a luat ca temă pentru improvizații o melodie cuprinsă în această uvertură.

Azi, cînd ne sînt mai bine cunoscute condițiile în care a avut loc procesul de dezvoltare a muzicii profesionale românești, se poate afirma că Flechtenmacher a fost una din figurile cele mai importante ale muzicii românești din secolul XIX. Profund legat de aspirațiile naționale și sociale ale poporului, el a contribuit la făurirea unei arte muzicale naționale, bazate pe elementele muzicii noastre populare orășenești. Folosind unele caracteristici melodice ale acestei muzici, Flechtenmacher a reușit să creeze un stil autohton de operetă, iar prin lucrarea sa orchestrală *Uvertura „Moldova"* a demonstrat, cel dintîi, că motivele muzicii populare se pretează nu numai pentru formele rapsodice — alcătuirea unor fantezii și potpuriuri, în genul celor create de capelmaiștrii de muzică militară — ci și pentru forme muzicale mai organic construite.

El nu s-a putut însă sprijini pe o tradiție bine consolidată, întrucît lucrările Elenei Tayber-Asachi și ale altora, din timpul său, puteau constitui doar o indicație în privința surselor de inspirație melodică, nicidecum un model. În strădaniile sale, de a făuri un limbaj muzical național cult, Flechtenmacher s-a mulțumit — după cum au făcut și compozitorii altor școli naționale din secolul XIX —, în general, cu folosirea, în melodiile sale de proprie invenție, a cîtorva întorsături și formule melodice oarecum stereotipe din cîntecele și dansurile populare orășenești. O caracteristică a acestora, după cum am arătat în Capitolul I, era frecvența intervalelor de secundă și cvartă mărită în structura melodiei.

Analizînd caracteristicile stilului lui Flechtenmacher, George Breazul, într-un studiu închinat creației muzicale din preajma Unirii [1], ajunge la concluzia că aceste caracteristici rezultă în special din folosirea „modurilor mixolidice și aeolice cu treapta a patra alterată, dînd naștere pitorești lor inflexiuni modale neocromatice tritonice" [2].

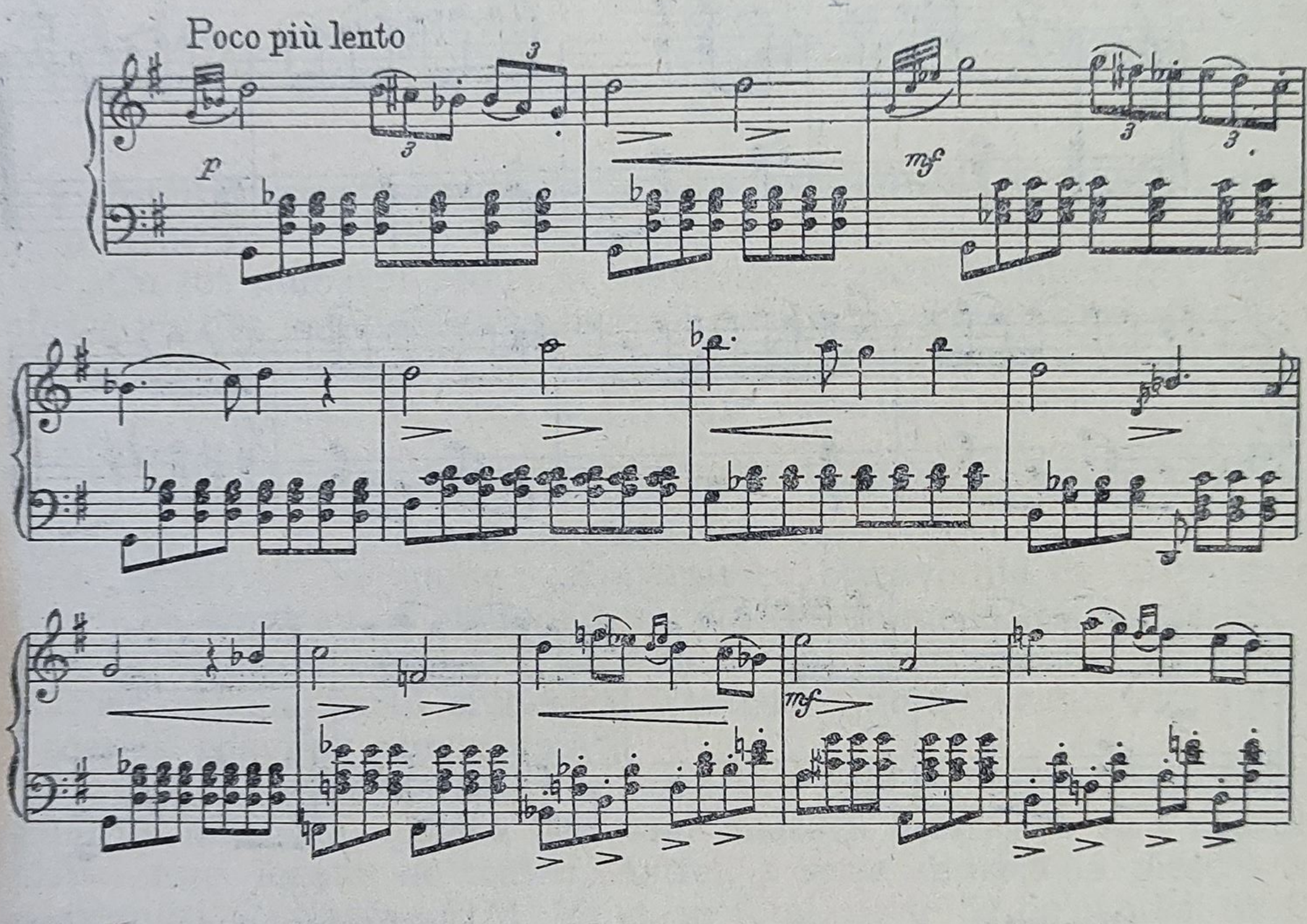
---

[1] George Breazul, revista „Muzica", nr. 2, 1959.

[2] Vezi exemplul de la pag. 58.

Prin alterarea suitoare a treptei a patra, în modul eolian (dar și dorian, spunem noi !), apare, desigur, pe lîngă secunda mărită, și intervalul de cvartă mărită. După părerea noastră, trebuie făcută însă o distincție între aceste moduri tritonice, despre care vorbește Breazul, unde cvarta mărită apare — ca în tema principală a *Uverturii „Moldova"* — fără secundă mărită, și între modul dorian în care, între treptele 3—4, apare secunda mărită (vezi pagina 43).

De altfel, analiza muzicii lui Flechtenmacher ne permite să tragem concluzia că modurile de tip oriental, identice cu cele două scări care stau la baza glasurilor II și VI bisericești, sînt mult mai caracteristice pentru stilul său melodic, după cum arată tema a II-a

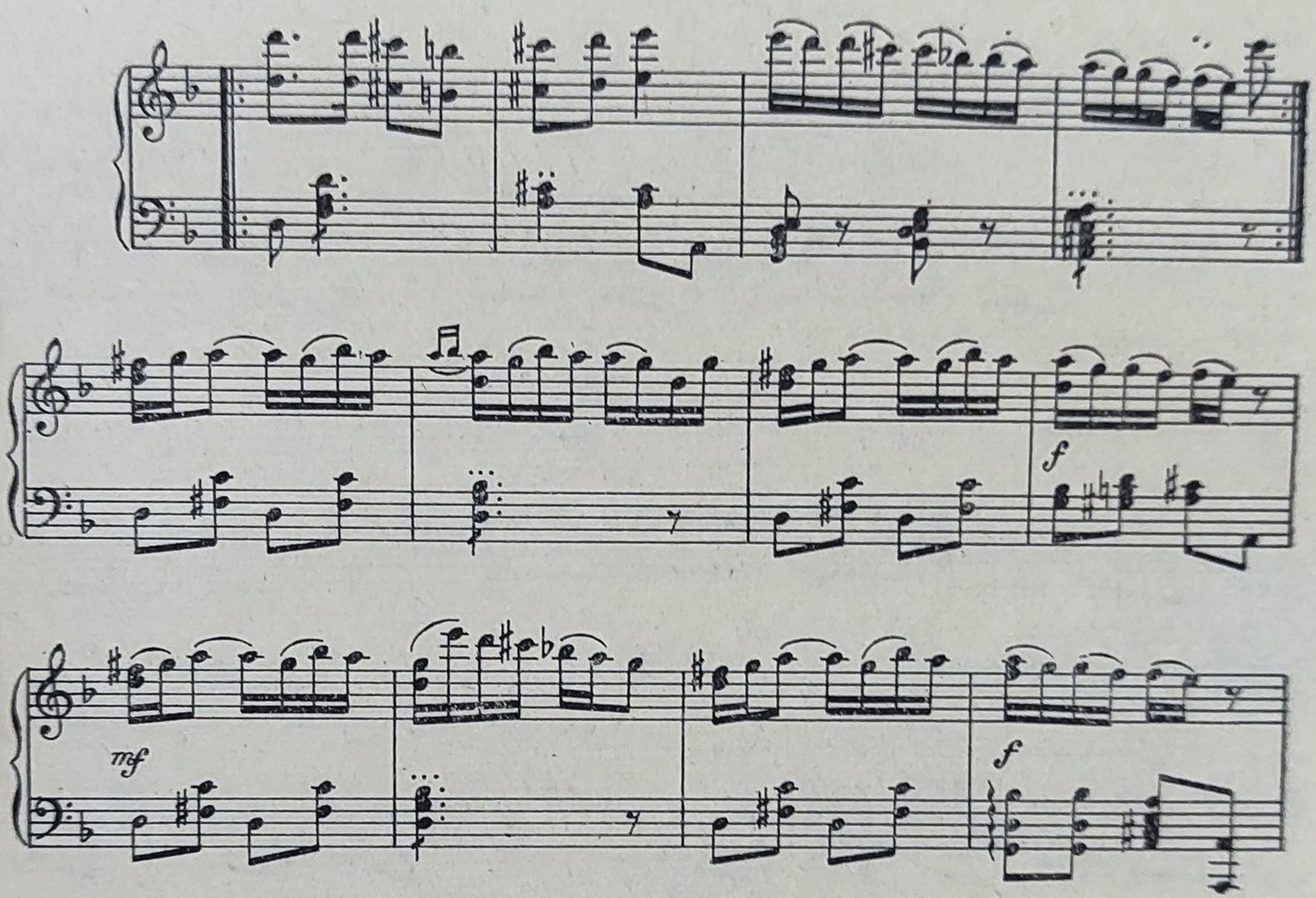


din *Uvertură* decît acela în care este inventată tema I a *Uverturii*.

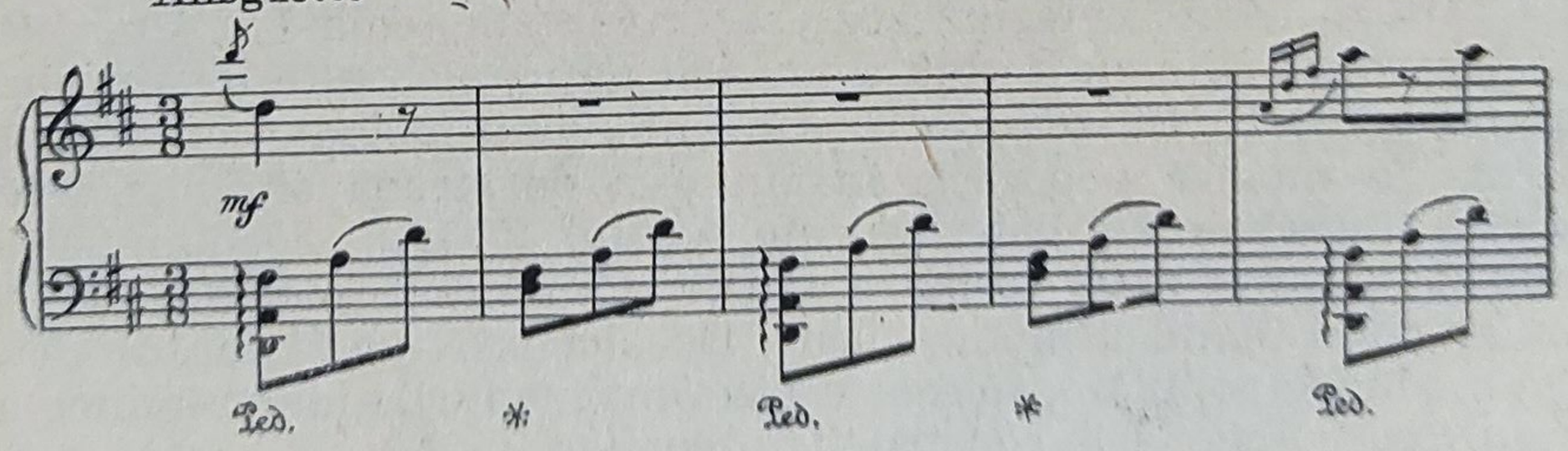
Dat fiind că noua formă a muzicii naționale culte de tip european nu putea fi realizată decît prin îmbinarea melodiei cu armonia (absentă în muzica populară, în cîntarea de strană și în cîntecele lirice de tip arhaic ale boierimii din secolul XVIII), Flechtenmacher a realizat această nouă formă a muzicii, îmbinînd melodia de tip popular cu sistemul armonic clasic. De aici provine și faptul că pe lîngă modurile populare, folosește frecvent modurile major-minor, cu o riguroasă simetrie a construcției temelor.

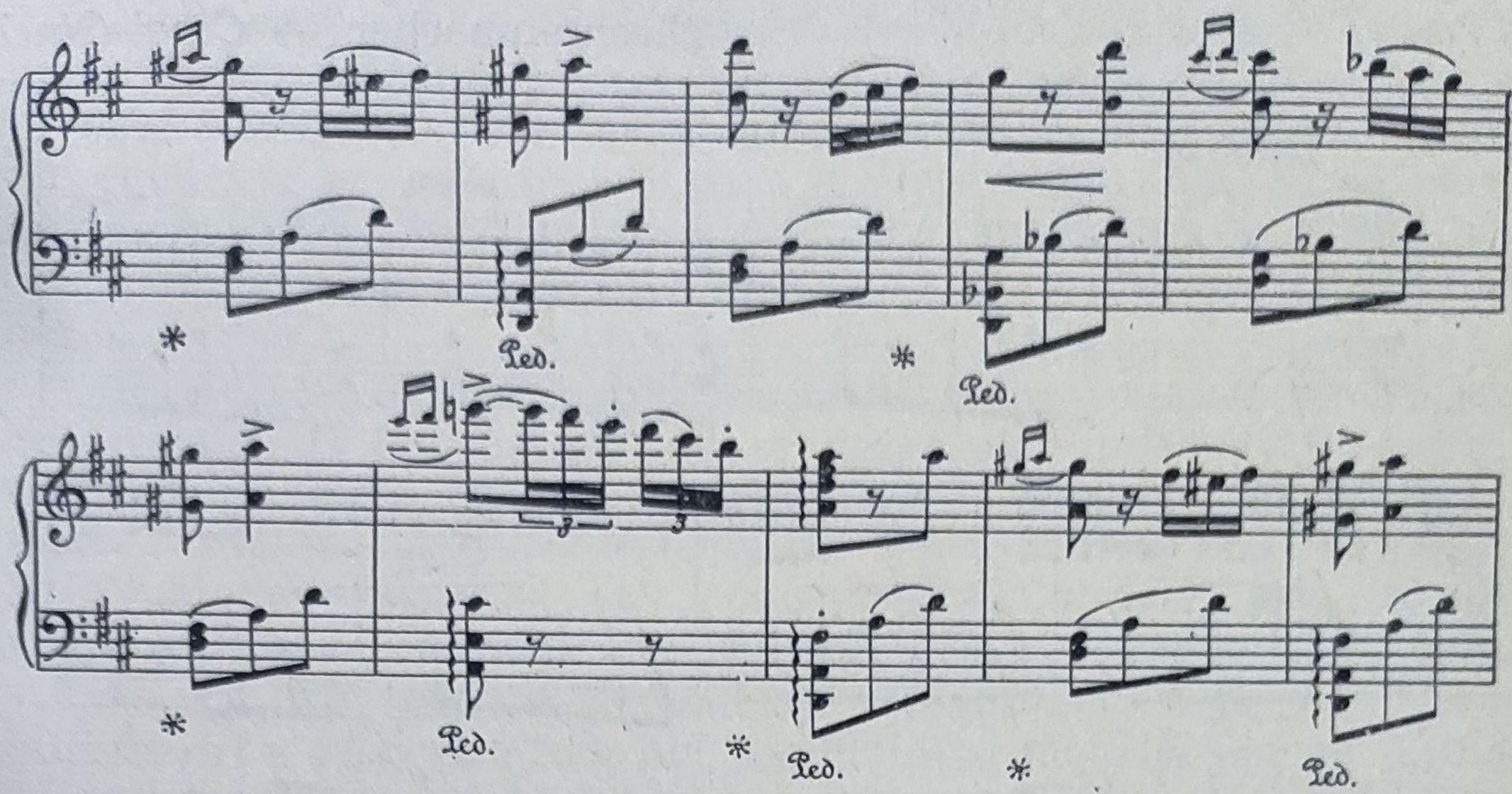
Pe vremea lui Flechtenmacher muzica populară țărănească era aproape cu totul ignorată sau, în cazul în care era cunoscută, ca urmare a structurii ei modale, era considerată refractară la o armonizare după regulile funcționale clasice și neaptă pentru a fi folosită în formele evoluate ale muzicii culte. Din acest motiv, în muzica lui Flechtenmacher nu găsim reprezentate decît structurile ritmice care erau tipice pentru dansurile populare orășenești, limitate, în general, la ritmul binar de $\frac{2}{4}$ sau, în cazul unor „hore", la cel de $\frac{6}{8}$

Flechtenmacher — *Dans*



Flechtenmacher — *Horă*





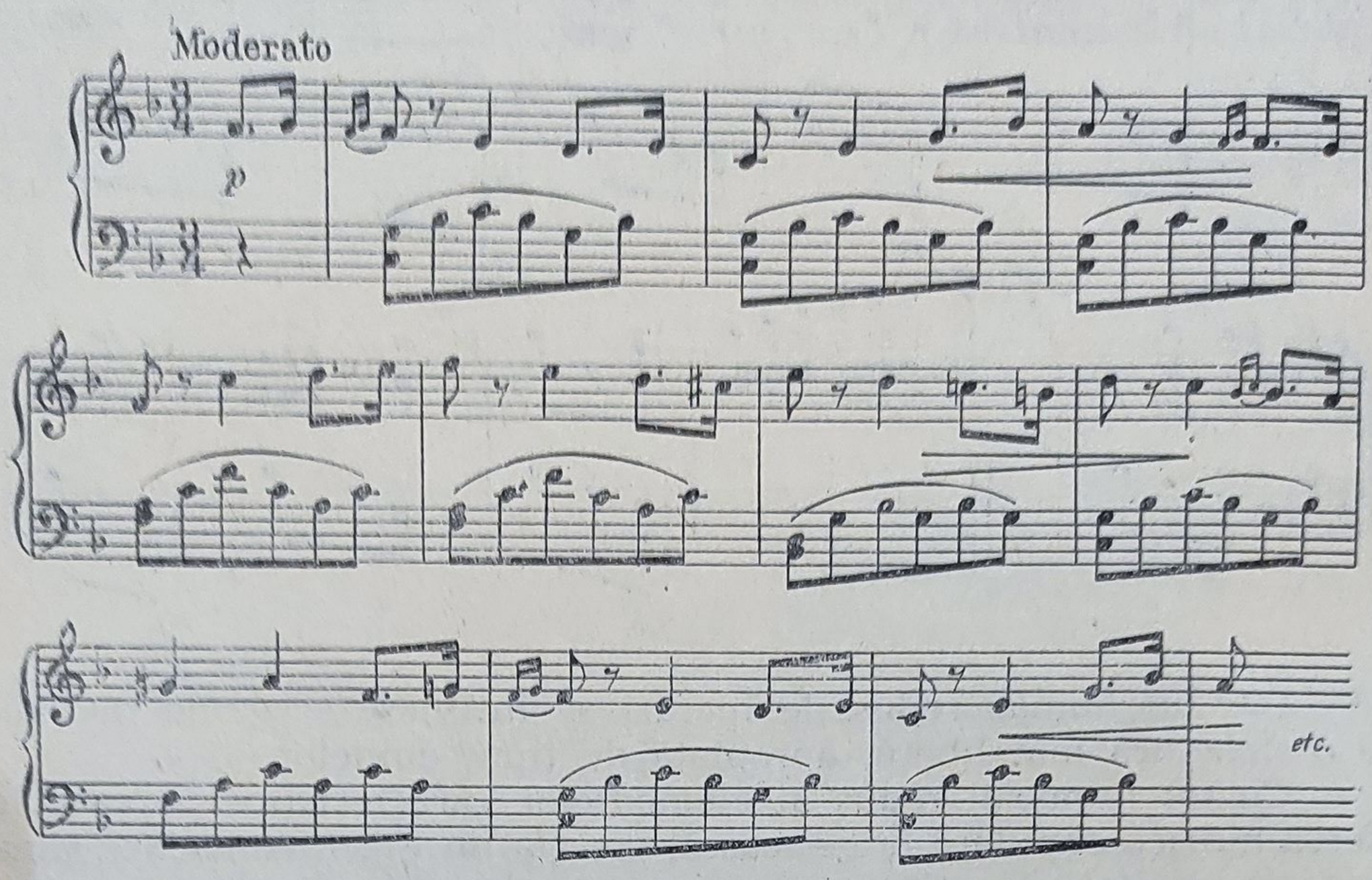
Într-un număr redus de lucrări se întîlnesc și unele melodii de o structură mai liberă, apropiată de tipul doinelor.

Cu tot numărul redus al elementelor caracteristice pe care le oferea muzica populară orășenească, creația lui Flechtenmacher suna contemporanilor săi atît de națională, încît publicul avea aprecieri pline de entuziasm în ceea ce privește caracterul românesc al compozițiilor sale.

Într-o cronică muzicală din 1847, apărută în ziarul „Albina Românească", cu ocazia unui concert în care a fost executată *Uvertura „Moldova"*, se spune : „S-a urat cu bunăvoință de către spectatorii ce ascultau și aplaudau cu plăcere tonurile naționale semănate în frumoasa uvertură. Muzica făcută de Alexandru Flechtenmacher, capelmaistrul orchestrei Teatrului moldovenesc, este încîntătoare și adevărat românească".

Deși Flechtenmacher a cultivat cu egal succes aproape toate genurile muzicale, partea cea mai mare a activității sale compositice este legată de teatru. Astfel, a scris muzică la piesele lui Alecsandri, C. Negruzzi, M. Millo, în total, peste 50 de lucrări destinate scenei, în majoritatea lor vodeviluri sau comedii cu muzică. Creația sa de acest fel nu este de valoare egală și are adeseori un caracter facil, lăsînd să se întrevadă graba în care a fost scrisă, cu scopul de a face față necesității repertoriului și pentru a oferi mereu lucruri noi publicului.

Paginile cele mai inspirate le întîlnim în melodrama cu caracter istoric *Cetatea Neamțului* sau în muzica pieselor cu subiecte luate din viața satului, ca *Florin și Florica*, *Cinel-Cinel*, *Nunta țărănească* și altele care s-au bucurat de mare popularitate la vremea lor.



Dintre toate lucrările sale scrise pentru scenă, cea mai importantă este, fără îndoială, opereta *Baba Hîrca*, pe libret de Matei Millo. Premiera a avut loc la Iași în ziua de 27 decembrie 1848 și a avut o accentuată semnificație politică, stîrnind entuziasmul general al publicului. Cu ocazia premierei, „Albina Românească", din 27 ianuarie 1849, scria următoarele : „Reprezentarea operei *Baba Hîrca*, piesă în 2 acte de Matei Millo, avu un succes nemaipomenit și cu drept cuvînt se poate numi cea întîi operetă română".

Cît de durabil a fost succesul operetei *Baba Hîrca* se poate constata și din faptul că primul nostru critic muzical, N. Filimon, cu ocazia reluării ei de Teatrul Național din București, în 1861, scria următoarele : „Muzica de la această operetă este simplă și foarte frumoasă. Autorul ei nu a căutat să se inspire decît din suferințele și bucuriile poporului român" [1].

Nu numai Filimon, dar și întreaga presă din București elogiază muzica sa, ori de cîte ori ea este cîntată în Capitala Munteniei. Astfel, de exemplu, în legătură cu spectacolele date de trupa lui Millo în București, gazeta „Zimbrul" scrie : „Mai înainte de

[1] Nicolae Filimon, „Țăranul Român", nr. 2, 1861.

toate cele mai multe piese moldovene sînt sub formă națională avînd un scop național ; aceasta a făcut a se primi cu entuziasm de publicul nostru. Aceasta corespunde destul de bine cu necesitatea supremă ce avem toți românii de a produce, oricît vom putea, opere naționale, și a răpîndi gustul național, a întipări cu trăsături plăcute obiceiurile și trăsăturile noastre, a cînta faptele străbunilor noștri".

În strînsă legătură cu frămîntările politico-sociale ale vremii, din creația lui Flechtenmacher se desprinde luarea sa de poziție categoric-militantă pentru progresul social. Numele lui Flechtenmacher rămîne inseparabil legat de lupta pentru făurirea Unirii Principatelor. Cîntecele sale, compuse pe poeziile prin care se milita pentru Unire, măreau forța agitatorică a textelor [1].

Larga răspîndire a cupletelor compuse pe texte de Vasile Alecsandri a fost, fără îndoială, facilitată de melodia înaripată, mobilizatoare, a lui Flechtenmacher.

Într-o scrisoare datînd din 1886, poetul Vasile Alecsandri, cu o modestie desigur exagerată, spunea : „Eu am existat pentru neamul românesc numai din ziua cînt stihurile mele au răsunat sub arcușul lui Flechtenmacher" [2]. O circulație la fel de mare o aveau și melodiile următoarelor cîntece patriotice ale lui Flechtenmacher : *Apelul moldovenilor din 1848, Marșul voluntarilor 1854, Cîntul Unirii*, pe versuri de Ștefanide (melodie adaptată și modificată apoi pe versurile lui Carada, cu titlul de *Cîntec ostășesc*), *Imn pentru domnitorul Cuza* și *Adio Moldovei*, compus de Flechtenmacher în 1857, cînd, persecutat de autoritățile separatiste, a fost nevoit să părăsească Moldova. După abdicarea lui Cuza, cîntecul a circulat sub titlul *Cîntecul lui Cuza Vodă*.

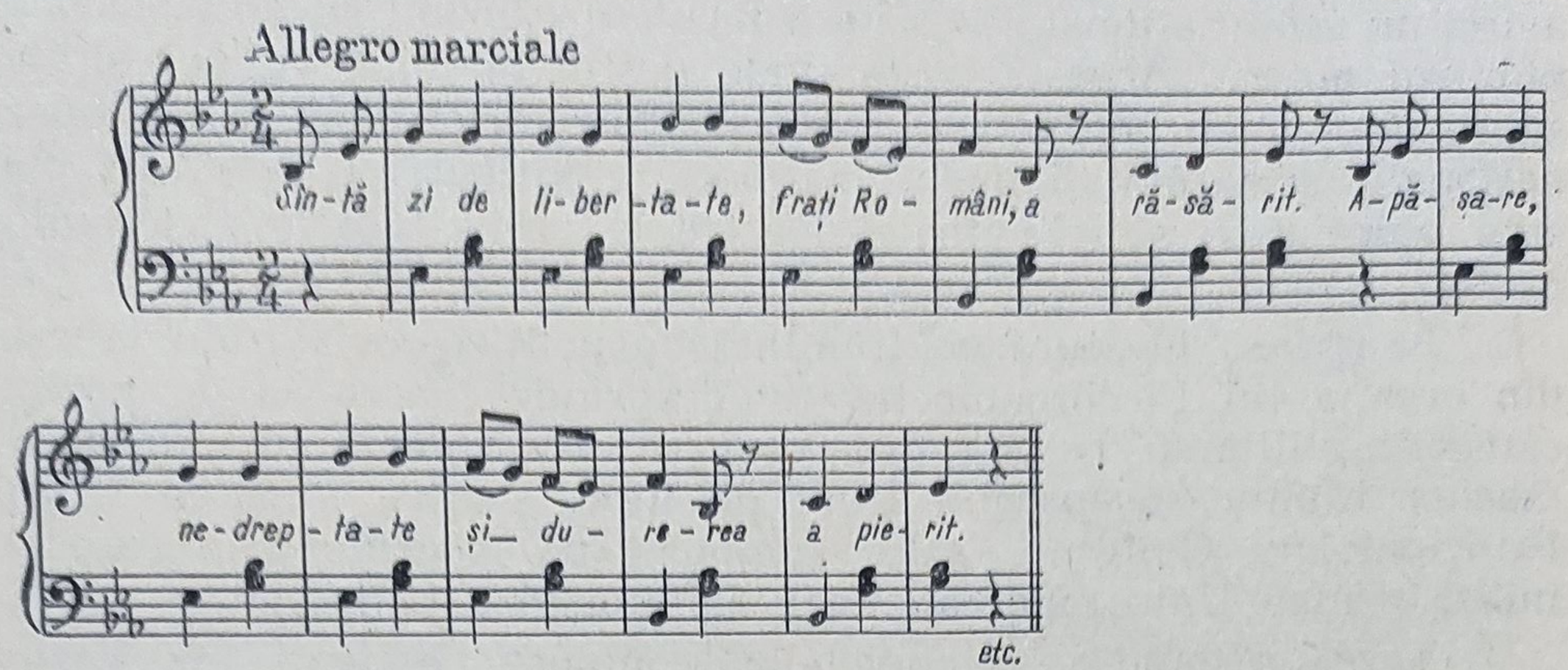
Dar nu numai marile evenimente istorice (ca lupta pentru Unire și neatîrnare sau înscăunarea domnului pămîntean etc.) îl îndeamnă la creație, ci și dragostea față de masele oprimate și exploatate se manifestă într-o serie din lucrările sale : *Hora muncitorilor*, imnul festiv *Sfînta zi de libertate, Unsprezece Cireșariu*.

---

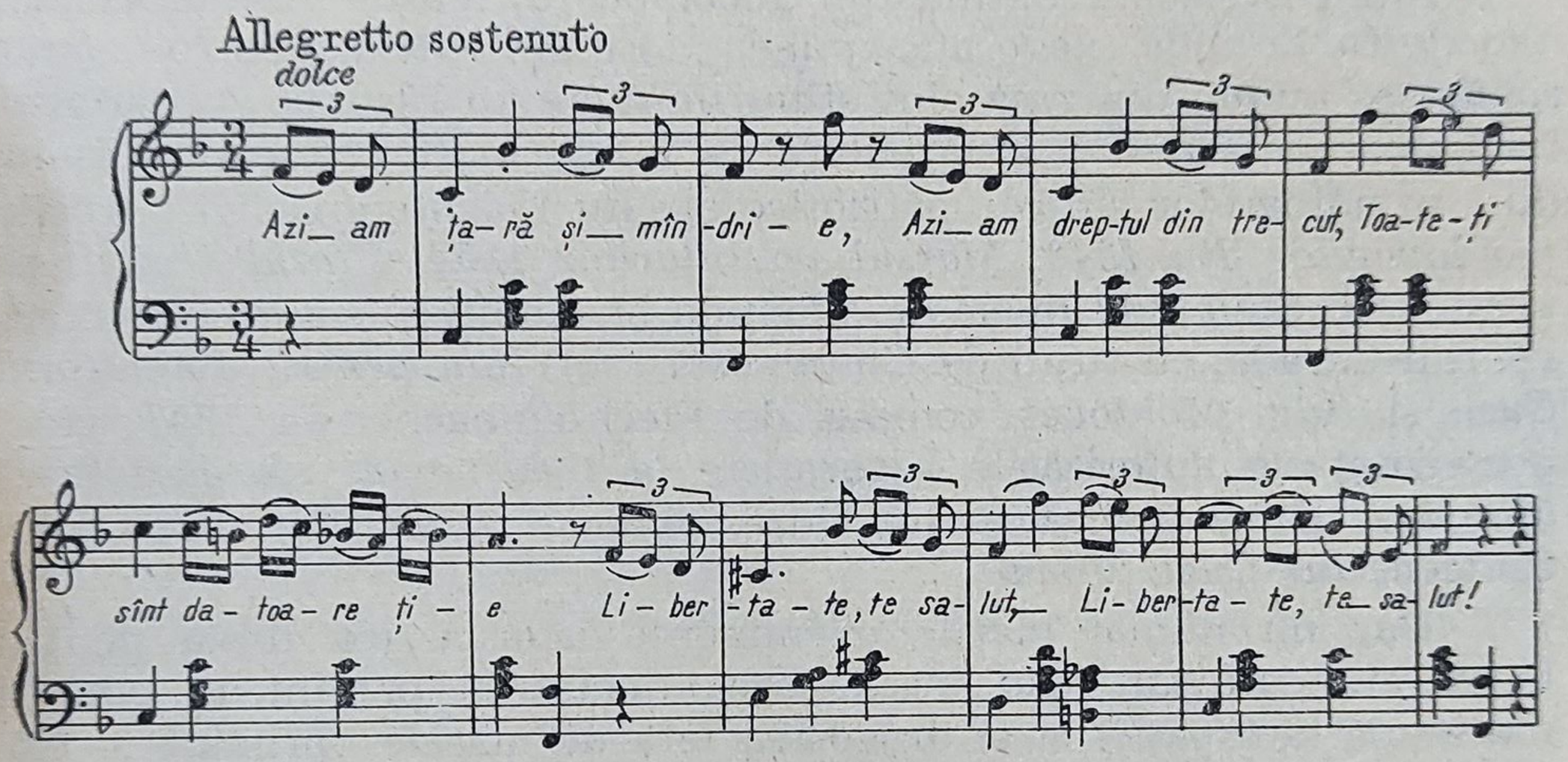
[1] Aici este locul să arătăm că nici pînă azi nu există date sigure în privința paternității lui Flechtenmacher, în cazul atît de popularei *Hora Unirii*. Melodia ei, nefiind păstrată nici în manuscris și nici în formă tipărită, ci transmisă numai prin tradiție orală, este, desigur, greu să se afirme că ea ar aparține lui Flechtenmacher. Ceea ce nu poate fi trecut cu vederea, este faptul că, pe lîngă unele melodii compuse de Flechtenmacher pe texte în care era preamărită Unirea, în afară de cîntecul intitulat *Cîntec popular* circula și o *Horă a Unirii*.

[2] Mihail Gr. Poslușnicu, *Op. cit.*, pag. 286.

Flechtenmacher — *Sfînta zi de libertate*



Flechtenmacher — *Unsprezece Cireșariu*



Deosebit de productiv, pe lîngă lucrările menționate, Flechtenmacher a compus și un mare număr de piese pentru pian — dintre care amintim pe cea mai populară, *Cadrilul Unirii* — romanțe pentru voce și pian, precum și coruri cu acompaniament și fără acompaniament.

Atitudinea progresistă a lui Flechtenmacher este relevată clar, în afară de caracterul militant al compozițiilor sale, de întreaga sa activitate de animator cultural, ca și de munca sa de pedagog. Într-un memoriu înaintat guvernului țării în 1866, în calitatea sa de director al primului Conservator din București (post în care

fusese numit de către Kogălniceanu), Flechtenmacher propune organizarea Conservatorului pe baze largi populare, cerînd admiterea și sprijinirea elevilor talentați, fără deosebire de origine socială sau religie.

Cu tot nivelul artistic mai ridicat al creației compozitorilor care au urmat lui Flechtenmacher, o mare parte din lucrările acestuia, printre care mai ales opereta *Baba Hîrca, Uvertura „Moldova"* și unele din lucrările sale corale, s-au bucurat în tot cursul secolului trecut de o largă popularitate, asigurînd autorului lor un prestigiu necontestat. Cu toată această aureolă care a înconjurat persoana sa, la bătrînețe Flechtenmacher a împărtășit soarta tristă a multor altor figuri ilustre din trecut. După ieșirea sa la pensie, lovit nu numai de pierderea soției și a fiului său, dar și de pierderea puținului său avut mistuit într-un incendiu, Flechtenmacher a luptat din greu, pînă la moarte (26 ianuarie 1898) cu boala și mizeria.

Aria de răspîndire a lucrărilor lui Flechtenmacher nu s-a mărginit numai la Principate ; ele au devenit cunoscute și dincolo de Carpați, contribuind la întărirea sentimentului de unitate națională și culturală a românilor care trăiau în afară de hotarele Țărilor Române. Corurile sale figurau în mod frecvent în programele concertelor date de asociațiile corale din Transilvania.

Chiar dacă azi majoritatea lucrărilor lui Flechtenmacher au o valoare mai mult documentară, aceasta nu scade cu nimic din meritul imprescriptibil al compozitorului de a fi contribuit, cu un secol în urmă, prin multilaterala sa activitate de compozitor, interpret și pedagog, într-o măsură atît de importantă, la înfăptuirea unui început de cultură muzicală românească — creația sa servind ca o solidă temelie pentru urmași.

I. A. WACHMANN (1807—1863) și L. A. WIEST (1819—1889)

Paralel cu activitatea lui Alexandru Flechtenmacher desfășurată în Capitala Moldovei, în București are loc procesul de formare a unei muzici culte românești legate de numele lui Wachmann și Wiest.

Înainte de a ne ocupa de activitatea celor doi contemporani ai lui Flechtenmacher, trebuie să arătăm că nu numai la noi începuturile școlii naționale sînt legate de numele unor muzicieni străini, ci acest fenomen a fost aproape general în toate țările din Europa, în care, pînă în secolul XIX, dezvoltarea muzicii culte a rămas mai în urmă.

În Rusia țaristă, unde viața muzicală a fost mult timp dominată de opera italiană, primul compozitor care a avut ideea de a folosi melodii rusești în lucrările sale, a fost italianul Catterino Cavos, iar în Polonia, alături, de compozitorii autohtoni, germanul Josef Elsner, profesorul lui Chopin, a adus o contribuție importantă la înflorirea muzicii poloneze. În Finlanda, germanul Frederich Pacius se numără printre fondatorii de seamă ai școlii naționale romantice finlandeze, iar în Ungaria, mai mulți compozitori de origine germană, Carol Thern, Francisc Doppler, Carol Huber etc., au depus strădanii merituoase de a îmbogăți muzica maghiară cu lucrări în caracter național, pe baza stilului „verbunk". Cu un secol înainte de aceasta, muzicieni cehi, compozitori și interpreți, puteau fi găsiți aproape în toate țările europene, unde și-au pus talentul în serviciul culturii naționale a țărilor în care activau (Anton Reicha, la Paris, familiile Stamitz și Benda, în Germania, Kozeluh și Wranytzki, la Viena etc.).

Prezența în Principate a unor muzicieni din Austria este consemnată încă de prin secolul XVIII. Dintre aceștia, unii erau angajați în orchestra „nemțească" a curții, iar alții își cîștigau existența ca profesori particulari de muzică.

Ioan Andrei Wachmann (n. în 1807 la Budapesta — m. în 1860 la București) a venit la București probabil în 1829, cu una din acele trupe ambulante de operă care, pornind din Viena sau Budapesta, după peregrinări prin orașele din Transilvania, au ajuns pînă la urmă la București, Iași sau Craiova.

Ca și alți muzicieni originari din fosta monarhie austro-ungară, veniți spre a-și încerca norocul în Țările Românești, și Wachmann, găsind condiții favorabile pentru punerea în valoare a talentelor sale, s-a stabilit definitiv în București.

După cît se pare, I. A. Wachmann, ca șef de orchestră al trupei germane de operă a lui Theodor Müller, și-a cîștigat în cursul stagiunii din 1834—35 o frumoasă reputație în rîndul protipendadei bucureștene, care a sprijinit cu multă însuflețire activitatea trupelor străine. Reputația de bun muzician a fost întărită și de succesul operei sale *Braconierii*, a cărei premieră a avut loc la 11 martie 1834.

Deși prețuit de boierime care, după desființarea școlii de la Filarmonică, îi acordă sprijinul pentru a-și desfășura activitatea pedagogică în fruntea altei școli de muzică, ambițiile de artist ale lui Wachmann ținteau mai departe. Luînd cunoștință despre activitatea lui Flechtenmacher la Iași, și înțelegînd semnificația creației sale, ca punct de plecare al dezvoltării viitoare a muzicii românești, Wachmann dorea și el să-și înscrie numele în istoria culturii

noastre printr-o activitate de mai mare răsunet și de mai lungă durabilitate. Prin activitatea sa, legat, ca și Flechtenmacher, de teatru, și dîndu-și seama de popularitatea crescîndă a genului operetei, Wachmann aștepta prilejul de a-și valorifica talentul de compozitor în acest domeniu. Întîlnirea sa cu Costache Caragiale [1], actor și conducător al unei trupe de teatru, a dus la o îndelungată și intensă colaborare între acești doi oameni de artă. Pentru lărgirea repertoriului său cu vodeviluri și operete, a căror muzică urma să constituie, prin izul ei național, o forță de atracție în plus pentru publicul nou ce începuse să frecventeze tot mai mult asemenea spectacole, Caragiale avea nevoie de un compozitor care să-i furnizeze o muzică corespunzătoare.

În lucrarea sa *Teatrul la români*, D. C. Ollănescu caracterizează astfel rodnica colaborare a celor doi pionieri ai artei românești din Muntenia, începută în anul 1850 : „Temeiul întovărășirii lui Caragiale cu I. Wachmann era pe lîngă dorința de a fi alături cu un bărbat foarte apreciat și cu multă trecere în societatea înaltă și interesul de a avea la îndemînă pe un maestru și fertil compozitor de muzică pentru cupletele comediilor și pentru melodramele fără de care nici nu se putea reprezenta ceva pe scena noastră. Într-atîta publicul fusese deprins cu cîntecul în neîntreruptul șir al operelor italiene sau germane și de săltărețele și mai slobodele la gură vodeviluri franțuzești. Dacă ar fi stat el să plătească deosebit muzica fiecărei bucăți a repertoriului atît de variat în spectacole ce era dator să aibă pentru a mulțumi gustul privitorilor nu i-ar mai fi ajuns o avere întreagă și n-ar fi putut reuși să aibă compoziții originale pline de simțămînt național și de cea mai aleasă și mai bogată fantezie“ [2].

Wachmann și-a dat seama că publicul începuse să manifeste un interes crescînd pentru melodiile cu intonații populare, care îi sunau mai familiar. Totuși, obiceiul de a imita stilul vodevilurilor franceze și italiene era încă prea adînc înrădăcinat, pentru ca Wachmann să poată compune o muzică cu caracter în întregime național, motiv pentru care el a fost nevoit să facă anumite concesii în această privință. De altfel, constrîns să scrie multă muzică, pentru a asigura, printr-un repertoriu variat, încasări cît mai mari, el a trebuit să renunțe la ambițiile sale artistice mai înalte. În situația în care se afla teatrul muzical, o mare parte din creația sa, însoțind piese sortite dinainte existenței efemere, de obicei unei singure stagiuni, dispărea o dată cu piesele respective.

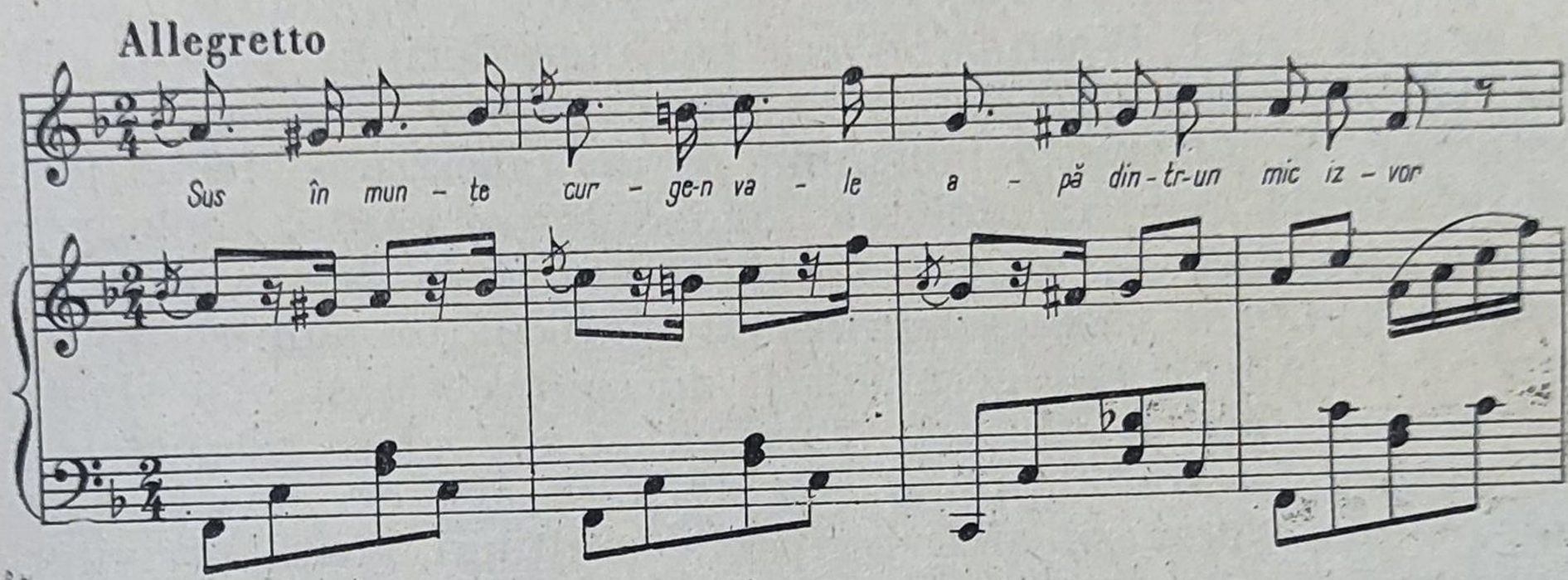
---

[1] Unchiul lui Ion Luca Caragiale
[2] Vezi și M. Gr. Poslușnicu, *Op. cit.*, pp. 272—273.

Deși muzica scrisă de Wachmann nu atingea nivelul celei compuse de Flechtenmacher, ea era, după părerea criticului muzical Mihail Mărgăritescu [1], cu mult superioară creației altor compozitori ai timpului, a căror operă a dispărut o dată cu numele autorilor ei.

În colaborarea sa cu Costache Caragiale, Wachmann a compus muzică la aproximativ 50 de lucrări scenice ; succesul cel mai mare și mai durabil l-au repurtat operetele *Judita și Olofern, Lumea pe dos, Zamfira, Lampa minunată, Paradisul pierdut* și piesa istorică cu muzică *Mihai Viteazul la Călugăreni*, pe text de Ion Eliade Rădulescu etc. Pentru stilul său este caracteristic fragmentul următor :

I. A. Wachmann — *Dîmboviița apă dulce*



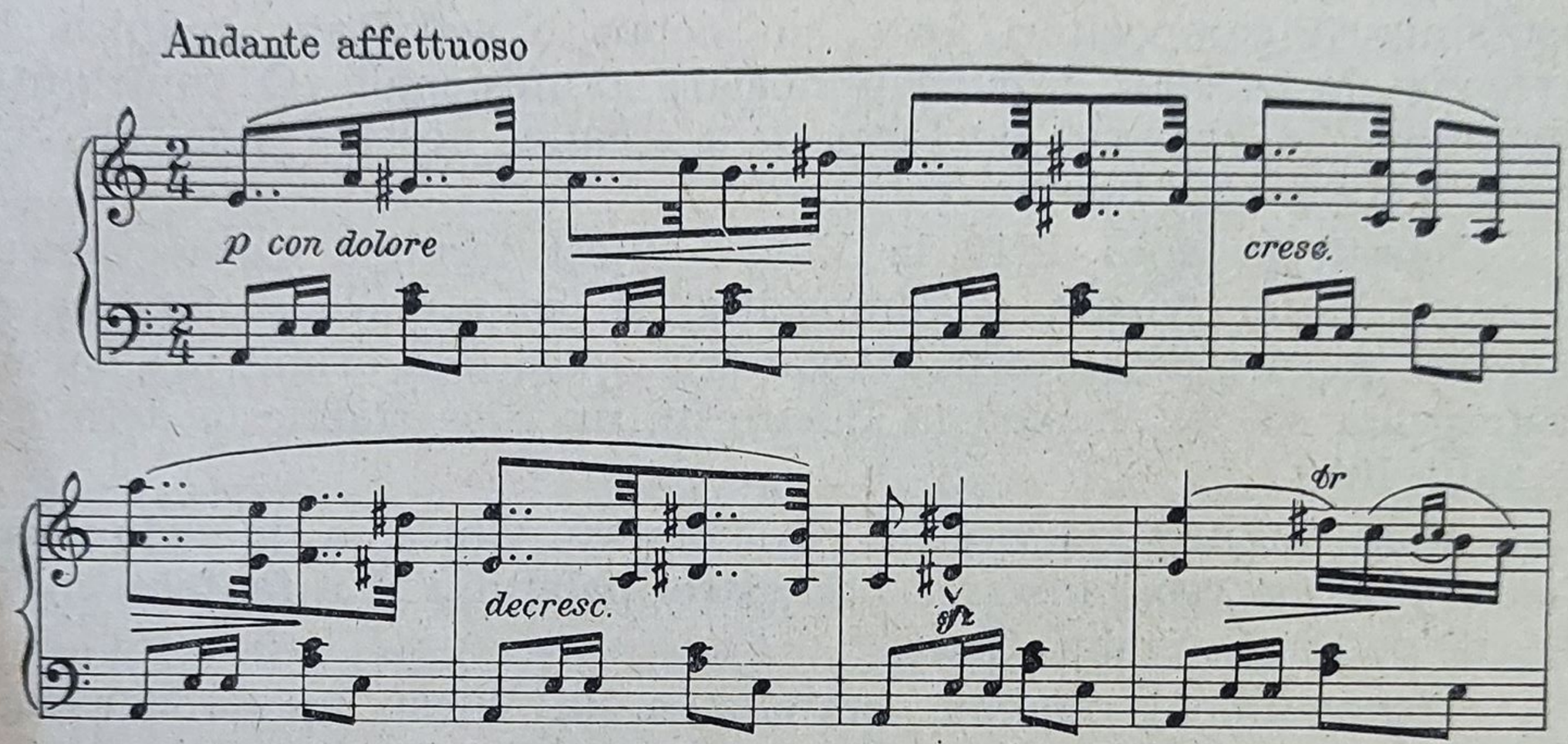
Pentru a imprima melodiilor sale un caracter național, Wachmann, la fel ca și Flechtenmacher, s-a inspirat din sursa pe care i-a oferit-o muzica populară orășenească și lăutărească. Că a simțit farmecul cîntecelor și dansurilor executate de lăutari — sesizînd și anumite particularități armonice ale acestei muzici — reiese din faptul că a notat un număr mai mare de asemenea melodii, le-a armonizat și le-a prelucrat cu mai multă grijă decît unii dintre contemporanii săi (de pildă, I. Cartu). Acest lucru îl dovedesc și cele patru caiete de melodii lăutărești apărute între 1847 și 1857, purtînd titlurile *România, Buchet de melodii valahe originale, Ecouri din Valahia* și *Malurile Dunării*.

În prefața celui de-al treilea caiet (în limbile franceză și germană), Wachmann scrie următoarele, cu privire la caracterul melodiilor pe care le-a armonizat : „Publicînd cel de-al treilea caiet

---

[1] Revista „Muzica", nr. 3, 1908.

de arii românești aranjate de mine, îmi permit să le însoțesc cu cîteva scurte observații în privința caracterului acestor melodii naționale, în privința scopului publicațiilor. În zilele noastre națiunile caută să arate contemporanilor lor particularitățile lor istorice și artistice. Trăind de 18 ani în București, capitala Valahiei, și fiind muzician de profesie, am considerat util de a supune judecății lumii muzicale aceste melodii populare, pe cît de bizare, pe atît de originale. Le-am cules din gura cîntăreților populari, fără a-mi permite să schimb măcar o notă, adăugînd însă un acompaniament armonic. La melodii de dans (hore) am încercat să imit felul specific de acompaniament al acestor melodii, așa după cum ele se execută de tarafurile de lăutari compuse dintr-un nai, trei-patru viori și o cobză".



Cu toate că, după cum dovedesc cele patru caiete, Wachmann a cunoscut bine particularitățile de stil ale muzicii lăutărești, el nu s-a străduit totuși să dea propriei sale creații o mai autentică notă populară, cum a procedat cu consecvență contemporanul său Ludovic Wiest, ci s-a mulțumit, în general, cu cîteva formule melodice stereotipe.

În lucrări al căror conținut cerea un limbaj mai evoluat, Wachmann apela, la fel ca și unii dintre reprezentanții altor școli naționale din timpul său, la elemente stilistice împrumutate din muzica germană și italiană, folosind doar pe alocuri melodii cu un anumit caracter național.

Cu toate limitele impuse și de starea generală a culturii noastre muzicale din vremea aceea, meritele lui Ioan Andrei Wachmann sînt incontestabile și nu se reduc numai la activitatea sa

componistică și cea de dirijor ; el a desfășurat — după cum am mai amintit — și o vie activitate organizatorică și pedagogică. Îndeplinind între altele și funcția de profesor de muzică la liceul „Sf. Sava", Wachmann a căutat să ridice nivelul muzical al elevilor școlii printr-o instrucție corală bine chibzuită, compunînd în acest scop cîntece pentru cor de copii pe două și trei voci, el fiind, la noi, printre primii muzicieni care au înțeles rolul important al educației muzicale în școală.

Deși originar din altă țară, identificîndu-se cu aspirațiile progresiste ale timpului, Wachmann a căutat să servească prin arta sa mersul înainte al societății românești.

Ioan Andrei Wachmann și Alexandru Flechtenmacher nu au fost singurii compozitori care au depus o activitate rodnică în perioada de început a muzicii noastre profesionale. O contribuție merituoasă la procesul de formare a creației noastre muzicale din trecut a adus-o și Ludovic Anton Wiest.

Născut în anul 1819 la Viena, Wiest termină Conservatorul în orașul natal (vioara și compoziția) și, ca urmare a unor recomandări pe care domnitorul Alexandru Ghica le-a primit din partea profesorilor săi, îl cheamă la București, unde se stabilește definitiv în anul 1839.

Mare iubitor de muzică, Alexandru Ghica îi încredințează tînărului artist reorganizarea orchestrei palatului și a fanfarei militare de pe lîngă „Ștabul Oștirii".

Temperament dinamic, activitatea lui Wiest nu s-a mărginit numai la îndeplinirea obligațiilor sale oficiale. Profitînd de faptul că pe vremea aceea în București se aflau încă puțini muzicieni cu o temeinică educație profesională, el deținea în același timp și funcția de dirijor al Orchestrei Teatrului Național și al Operei italiene. Iar la sfîrșitul stagiunii, cînd teatrele își închideau porțile și lumea bucureșteană umplea grădinile de vară, dornică să asculte muzică, Wiest, împreună cu formația sa proprie, cînta la restaurantul de vară „Zlatter".

Dată fiind multipla sa activitate dirijorală, se poate afirma că Wiest a îndeplinit importanta misiune de educator al primelor formații instrumentale din București, pregătind terenul pentru cultivarea unor forme muzicale superioare, acelea ale genului simfonic, fiind, din acest punct de vedere, precursorul lui Eduard Wachmann, organizatorul de mai tîrziu al primei noastre orchestre simfonice permanente.

După înființarea, în 1866, a orchestrei simfonice pe care Wachmann o va conduce pînă în 1906, Wiest este solicitat să ocupe postul de prim-violonist al noii orchestre. Nivelul său artistic era însă cu mult peste cel al unui violonist de orchestră de pe vremea aceea. Unul dintre cei mai de seamă absolvenți ai clasei de vioară de la Conservatorul din Viena, Wiest era un virtuoz al instrumentului său, obținînd mari succese cu ocazia turneelor de concerte pe care le-a întreprins în repetate rînduri în cîteva centre muzicale importante ca Paris, Viena, Milano, Odesa, Budapesta.

Însușirile sale de violonist au fost prețuite în mod deosebit și de iubitorii de muzică din București, mai puțin rafinați decît cei din străinătate, dar cu atît mai entuziaști.

Pentru ca publicul să nu se plictisească între actele unui spectacol de operă, orchestra executa, după obiceiul timpului, piese instrumentale, adeseori cu caracter românesc. Cu acest prilej, Wiest cînta din compozițiile sale, acompaniat de orchestră. Poetul și publicistul Cezar Bolliac, care se ocupa și cu critica teatrală și muzicală, arată, într-o dare de seamă, deosebita forță de atracție a viorii lui Wiest asupra publicului care frecventa aceste spectacole. Bolliac face în cîteva rînduri și o sugestivă prezentare a unei anumite părți a publicului iubitor de spectacole de operă. „De unde aceste fesuri și giubele, aste clafuri și tatîrci, aste chipuri uitate și necunoscute ? a ajuns teatrul un bal mascat ? ne-a cotropit mahalalele ? Cine desgroapă acești reposați în societate ? Cine face pe acești ruginiți să-și lase *preferanțul* cel liniștit, ca să fie pe lapovițe și pe geruri de foc, la teatru !! și constată că farmecul acesta l-a îndeplinit și «*arcușul vrăjit al lui Wiest*»“ [1].

Compozitor fecund, activitatea creatoare a lui Wiest a fost strîns legată de cea interpretativă, mai ales de aceea de dirijor și violonist.

Ca dirijor al Teatrului Național, el avea și obligația de a compune muzica de acompaniament pentru unele din piesele aflate în repertoriu ; astfel, a scris muzica la piesele istorice *Constantin Brîncoveanu*, *Ștefan cel Mare* și altele. Wiest este primul compozitor de la noi care a scris un balet ce poartă titlul *Doamna de aur*.

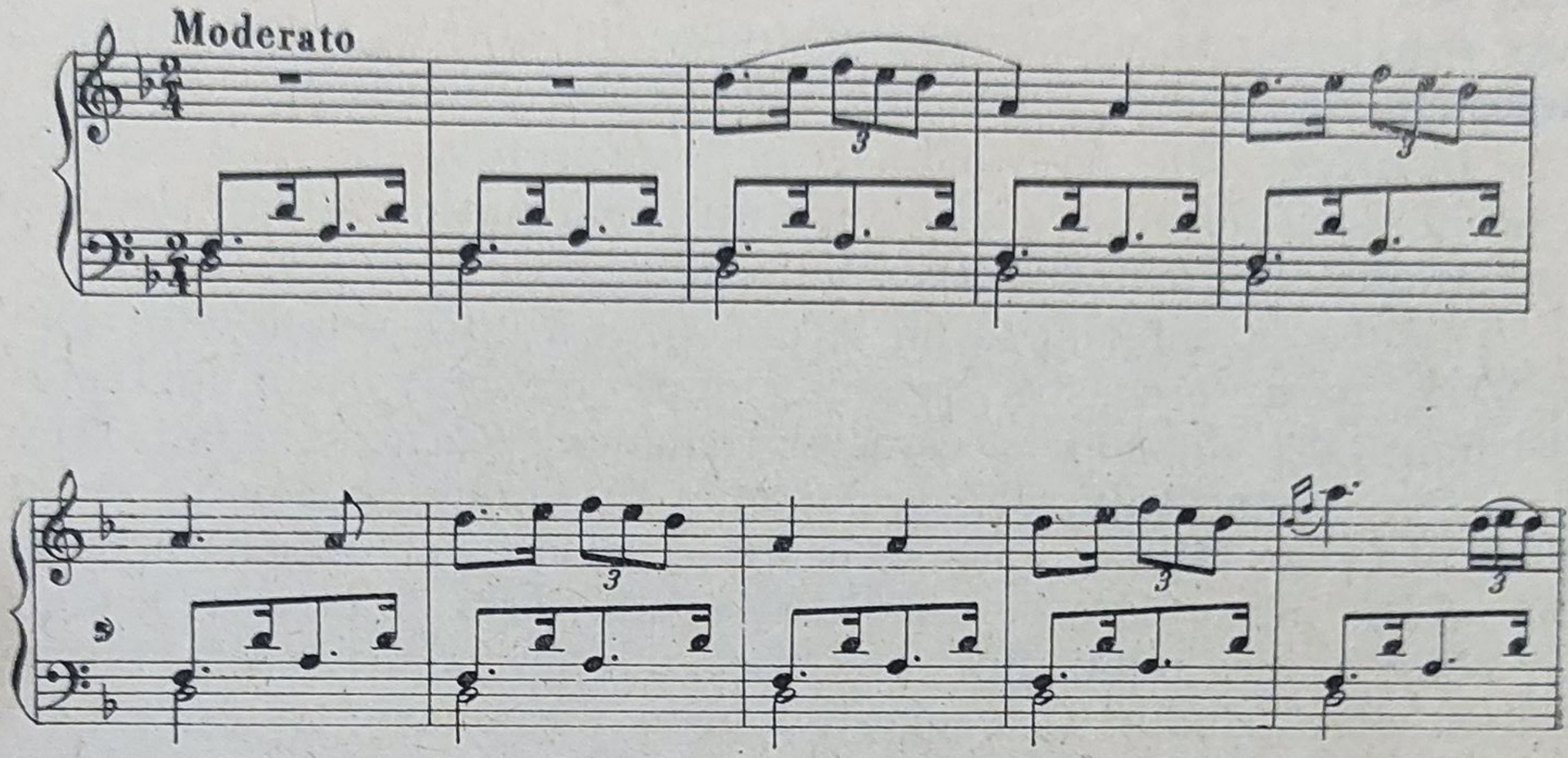
În scopul de a îmbogăți repertoriul orchestrei pe care o conducea, iarna la Teatrul italian din sala „Momolo“, iar vara în grădina „Zlatter“, Wiest a compus în stilul românesc al vremii mai

---

[1] M. Gr. Poslușnicu, *Op. cit.*, pag. 136.

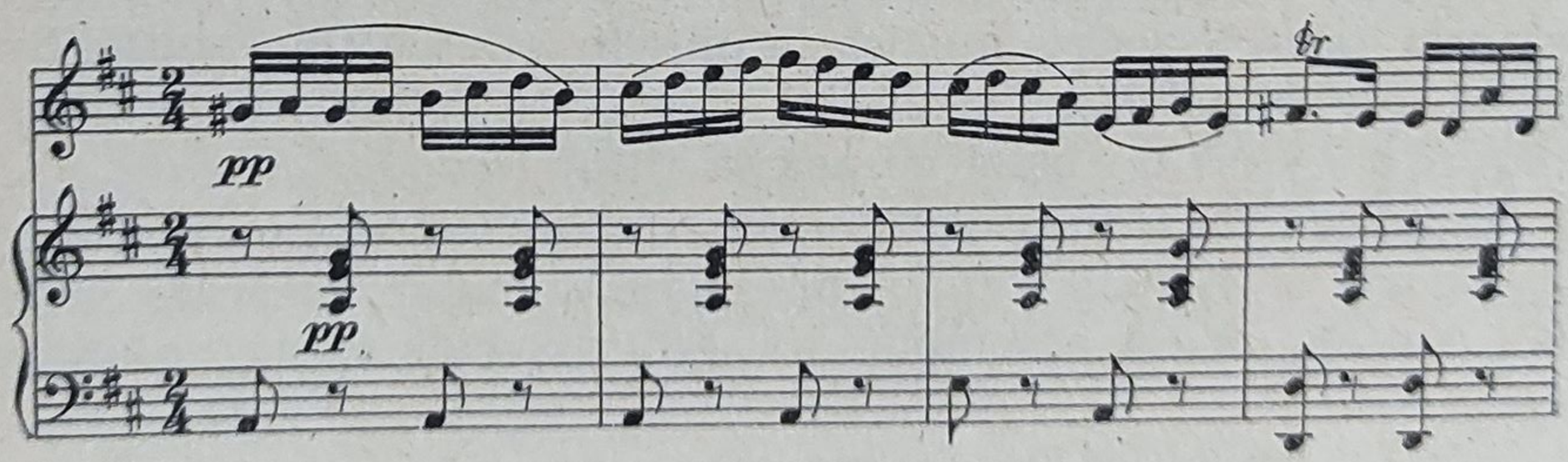
multe fantezii și potpuriuri, alături de alte cîteva piese pentru orchestră cu substrat programatic, printre care *Nunta țărănească*, *Carnaval de București*, *Privighetoarea Oltului*.

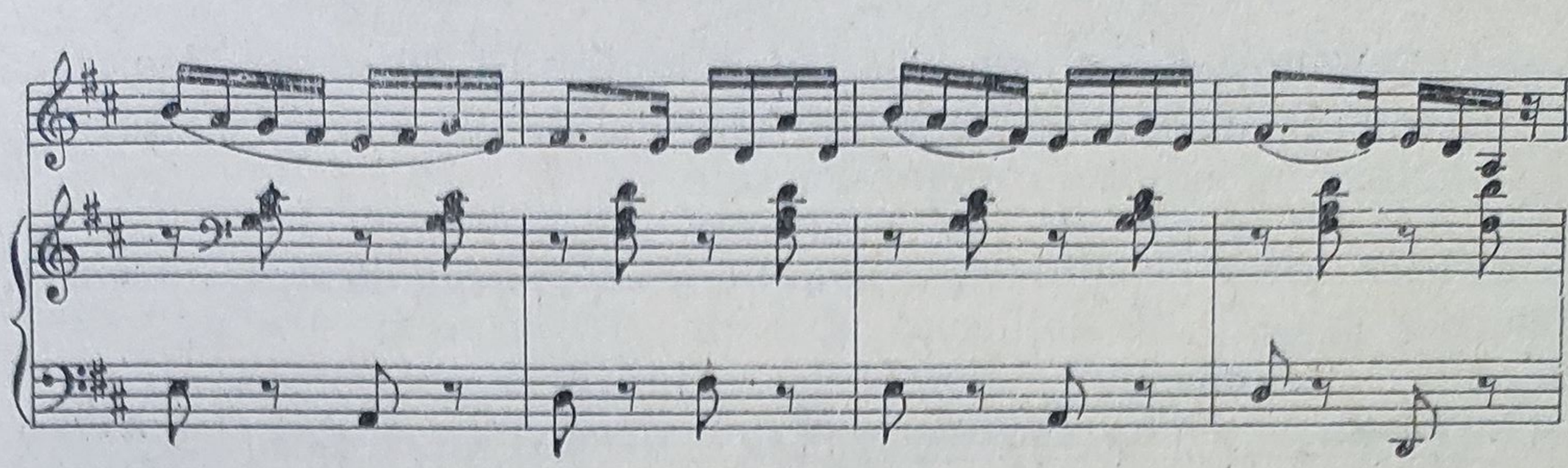
L. Wiest — *Nunta țărănească*



Partea cea mai valoroasă a creației sale este, fără îndoială, aceea pentru vioară și pian în care, pornind de la stilul muzicii lăutărești și al muzicii de salon, a reușit său pună bazele unui repertoriu violonistic cu evidente trăsături naționale, prețuit de un larg cerc de iubitori de muzică.

L. Wiest — *Dans pentru vioară și pian*





Adăugînd faptul că Wiest a scris și un număr considerabil de romanțe pentru voce și pian, care se bucurau, de asemenea, de o largă circulație, am conturat în linii mari profilul de compozitor al acestui înaintaș al muzicii românești.

Compozitori de romanțe

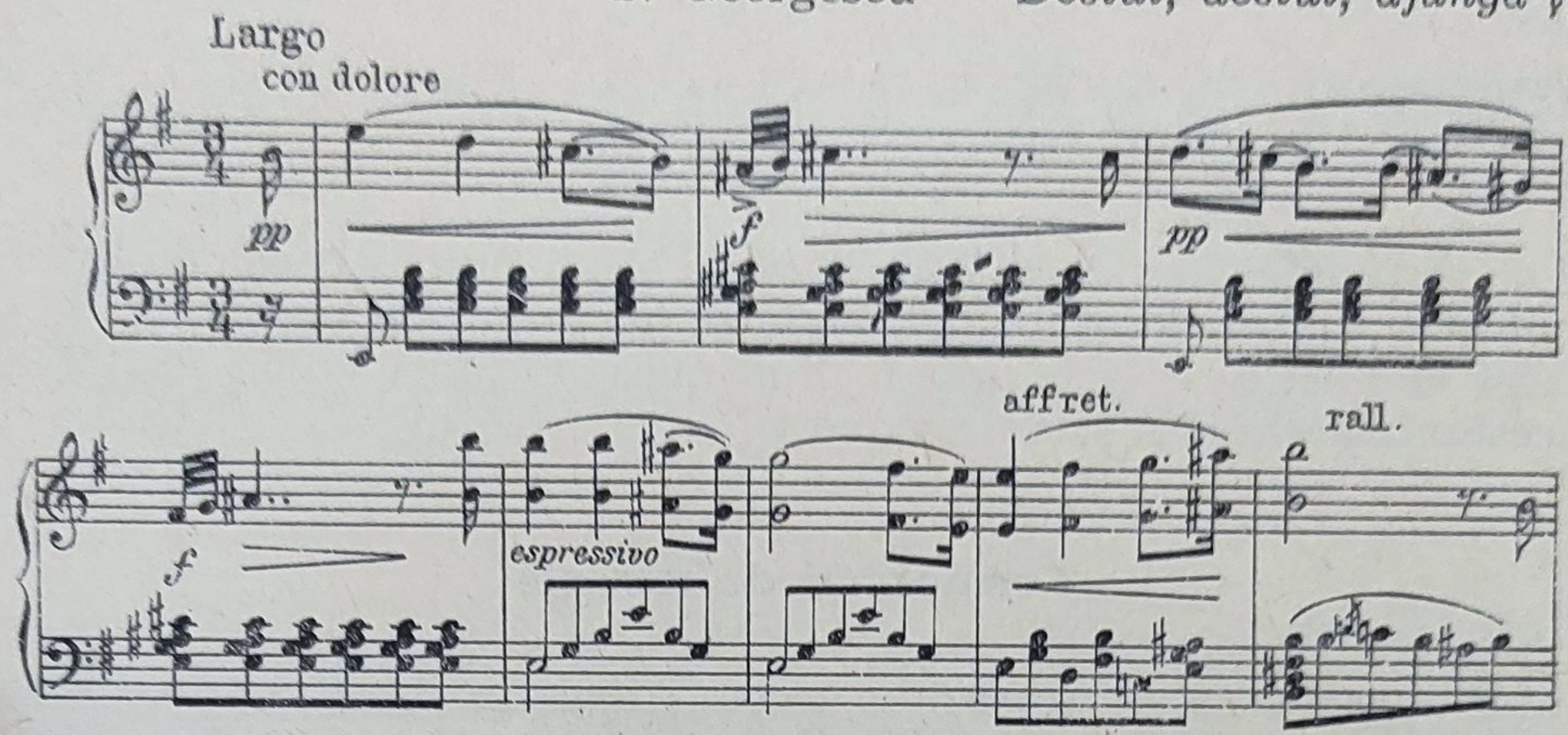
În prima parte a veacului trecut, romanța constituia, pe lîngă cupletele vodevilurilor, genul preferat al straturilor largi de iubitori ai muzicii. Romanța a precedat liedul românesc, care începe să fie cultivat abia în ultimele decenii ale secolului, cînd va exista deja un public cu un gust muzical mai evoluat, capabil să aprecieze o muzică mai substanțială. Cu toate că romanța s-a bucurat de o mare răspîndire, ea nu a eliminat din circulație cîntecul popular născut la periferia orașelor. Dar pe măsură ce romanța capătă o tot mai mare circulație în rîndurile largi ale populației orășenești, elemente ale cîntecului popular de mahala pătrund în stilul romanțelor de salon și, invers, elemente de romanță răsună în cîntecele populare. Popularitatea romanței nu s-a mărginit numai la epoca în care a luat naștere o muzică autohtonă de tip european, ci ea și-a păstrat situația ca gen preferat în tot timpul secolului XIX, fiind cultivată de un mare număr de compozitori, unii dintre ei de valoare mai mult sau mai puțin îndoielnică.

Printre compozitorii care, pe lîngă marșuri, dansuri și alte piese de salon, au cultivat cu o preferință deosebită romanța, trebuie amintit numele lui *Theodor Georgescu* (1824—1880), al lui *Alexis Gebauer* (1815—1889) și al lui *Ioan Francisc Ferlendis* (1825—1906). După cum reiese din numărul mare de tipărituri muzicale de acum mai bine de o sută de ani, lucrările acestora s-au bucurat de o deosebit de largă răspîndire.

Un exemplu caracteristic în privința stilului acestui gen facil îl constituie fragmentul de mai jos, o romanță a lui Theodor Geor-

gescu. Este interesant de menționat faptul că Theodor Georgescu fiind cîntăreț bisericesc, elemente ale cîntării de strană au pătruns în structura melodică a romanțelor sale.

T. Georgescu — *Destul, destul, ajungă-ți*



CAROL MIKULI (31.X.1821 Cernăuți, 21.V.1897 Lwov)

Carol Mikuli[1] face parte din categoria acelor personalități, destul de frecvent întîlnite în istoria muzicii, care au lăsat urme importante în cultura a două popoare. De origine român, Carol Mikuli a trăit pînă la 1864 în Bucovina, prima parte a activității sale artistice fiind astfel organic legată de cultura muzicală românească. După aceea, această activitate se va desfășura spre folosul muzicii poloneze.

Elev al lui Chopin, Mikuli ocupă un loc de seamă în istoria muzicii poloneze. El a publicat, după manuscrisele maestrului său, lucrările postume ale acestuia, pentru ca, mai tîrziu, tot el să fie acela care să îngrijească editarea integrală a operei marelui pianist polonez. În cadrul muzicii românești, meritul său constă în aceea că a prelucrat și publicat melodii populare, compunînd și alte cîteva lucrări a căror legătură cu viața muzicală românească este indiscutabilă.

Carol Mikuli a manifestat încă de mic copil un talent deosebit pentru muzică și, după ce a învățat cîtva timp pianul cu

---

[1] Mikuli a fost fiul negustorului Nicolae Mikuli și al Mariei Guttmann, originară din Nürnberg. Bunicii compozitorului, din partea tatălui, s-au stabilit în Bucovina, în anul 1796, venind din Iași.

mama sa, de la vîrsta de zece ani și-a continuat studiile cu pianistul Franz Kolberg care, după cum afirmă biograful său Octavian Beu [1], l-a inițiat și în muzica lui Chopin.

Interesul tînărului nu s-a oprit însă numai la muzica cultă ci, încă din anii de liceu, cu ocazia excursiilor la țară, asculta cu mare dragoste cîntecele și dansurile țăranilor. În această perioadă a vieții sale are loc și întîlnirea cu Iraclie Porumbescu, tatăl lui Ciprian. Legăturile de prietenie cu această familie vor dura în tot timpul șederii lui Mikuli în Bucovina.

În 1839, după terminarea liceului, Carol Mikuli pleacă la Viena pentru a studia medicina, dar dragostea pentru muzică învinge și, din anul 1841, îl găsim la Paris în vederea continuării studiilor sale muzicale, urmînd cîțiva ani compoziția cu Henri Reber. În 1844, devine elevul lui Chopin, iar pînă în anul 1848, cînd mișcările revoluționare îl determină să se întoarcă în patrie, face parte din anturajul intim al maestrului polon. În cei 8 ani de ședere la Paris, Mikuli întreține relații strînse cu cercul românilor de acolo, dintre care unii își făceau studiile universitare, iar alții se aflau în exil, din cauza persecuțiilor politice exercitate de guvernanții din Principate. Din corespondența unora dintre tinerii români, care mai tîrziu au jucat un rol în viața politică sau culturală românească, știm că Mikuli participa în mod frecvent la întrunirile prietenești ale cercului de români unde, adeseori, improviza la pian pe melodii românești.

După întoarcerea sa de la Paris, Mikuli a adîncit și mai mult relațiile sale cu unii intelectuali români și a întreprins în mod regulat turnee de concerte prin orașele din Moldova și Muntenia. Cu ocazia acestor călătorii el a manifestat un interes deosebit pentru muzica populară, ascultînd, ori de cîte ori avea ocazia, tarafuri de lăutari, de la care a notat un mare număr de melodii.

Se pare că aceste preocupări ale artistului pentru muzica populară au fost stimulate mai ales de exemplul maestrului său Chopin, de interesul deosebit pe care acesta îl avea față de cîntecul popular polonez, dar și de părerile lui Antonin Reicha cuprinse în tratatul de compoziție după care a studiat Mikuli, și unde autorul consacră un capitol special muzicii populare, sub titlul *Observations sur les airs nationaux* [2].

Rolul acestor preocupări ale lui Mikuli îl reprezintă armonizarea și transcrierea pentru pian a 48 de melodii populare românești publicate sub titlul *Quarante huit airs nationaux roumains*,

---

[1] Octavian Beu, „Carol Mikuli", „Studii muzicologice", nr. 6, 1957.
[2] Octovian Beu, „Stud. cit.", pag. 47.

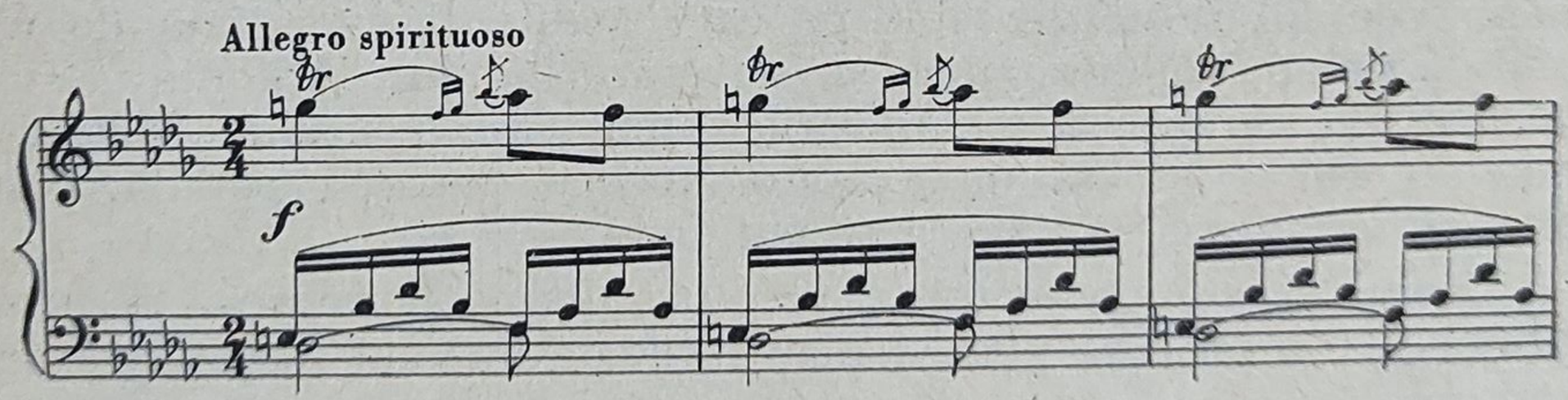
între anii 1852 și 1857, în patru caiete, la editori diferiți [1], precum și două compoziții proprii intitulate *Alla rumena*, din *Vingt pièces*, op. 24 [2], dedicate criticului muzical de mare autoritate din Viena, Eduard Hanslick.

Majoritatea melodiilor prelucrate de Mikuli sînt culese din sursă lăutărească. Alecsandri, care se pare că le-a auzit chiar în interpretarea lui Mikuli, într-un articol intitulat „Melodiile românești", apărut în 1855 în „România literară", aduce următorul elogiu compozitorului :

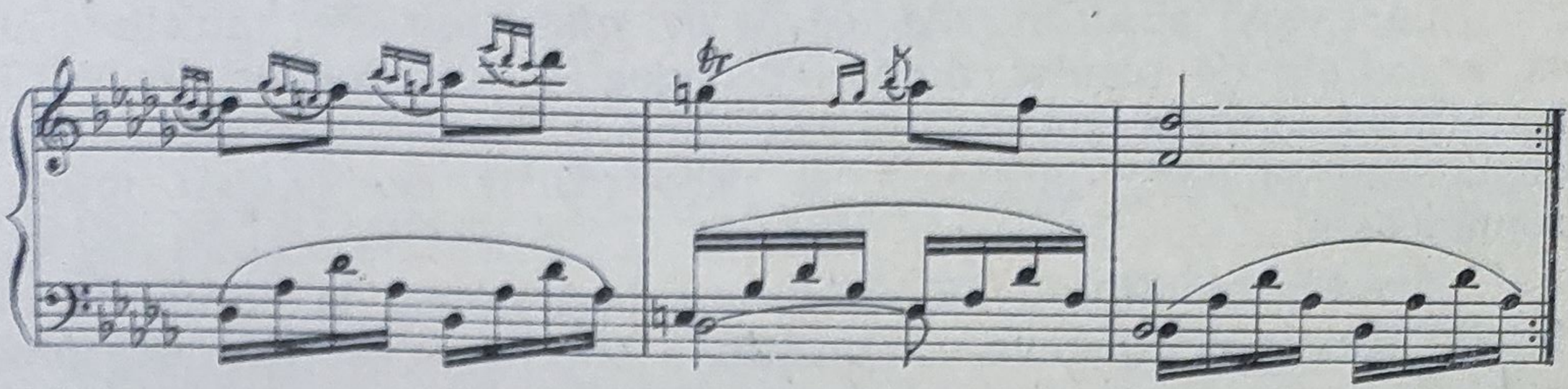
„Unul din compatrioții noștri din Bucovina, un artist de frunte, elev al vestitului pianist Chopin, dl. Șarl Miculi, pe care societatea ambelor capitale a Moldovei și Valachiei au avut plăcere de a-l asculta și aplauda minunatul său talent, este alcătuitorul și totodată editorul acelui album neprețuit. În voiajul ce au făcut la 1850 în provințiile noastre, dl. Șarl Miculli, deși deprins din copilărie cu armoniile europenești, totuși s-au simțit cuprins de un adevărat entuziasm la auzirea melodiilor poporale a românilor, și au hotărît a le prescrie pentru ca să le scape din noianul uitării. Cu o răbdare și un tact de artist înamorat de frumusețile artei, el a ascultat pe cei mai vestiți lăutari din Iași și din București și au știut a deosebi ariile adevărat românești din mulțimea de arii străine care au năvălit de vreo cîțiva ani la noi trecînd prin gurile și instrumentele țiganilor și ajungînd la urechile noastre într-un hal de dihanie muzicală fără formă și fără nume".

Fără a avea intuiția lui Chopin în privința înțelegerii specificului modal al unora dintre melodiile armonizate, Mikuli folosește, în afară de unele procedee lăutărești de susținere a melodiei — ca de exemplu pedala sau formule de acompaniament tipice țambalului sau cobzei — și anumite înlănțuiri de acorduri caracteristice armoniei folosite de lăutari.

Ch. Mikuli — *Horă*



[1] Caietul I, Editura H. W. Hallenbach, caietul II și IV, Editura Ch. Wild, iar caietul III, Editura Gubrynowicz, Lwov.
[2] Editura Kistner, Leipzig.



Unele melodii, care conțin elemnete cromatice, sînt tratate de Mikuli într-un limbaj armonic colorat, cu frecvente acorduri alterate; avem de-a face deci cu o structură armonică a cărei provenienţă chopiniană este evidentă.

Prelucrările sale de melodii populare se ridică deasupra nivelului obișnuit al timpului său și prin aceea că, în transcrierea cîntecelor pentru pian, el urmărește să redea și atmosfera poetică a textelor, însușire care face ca prelucrările sale să păstreze pînă astăzi o indiscutabilă prospețime și actualitate.

În anul 1858, cînd se pune pentru prima dată problema înființării unui Conservator în București, amicii lui Mikuli propun guvernanților de atunci numirea sa în postul de director. Conservatorul luînd ființă abia cu 6 ani mai tîrziu, Mikuli părăsește între timp orașul Cernăuți, pentru a primi postul de director al Conservatorului din Lwov. În prima perioadă a activității sale în acest oraș, Mikuli mai păstrează încă legături cu cercurile ieșene. Dovada o constituie compunerea — sau cel puțin intenția de a scrie o melodie pe textul unei poezii patriotice a lui Vasile Alecsandri, intitulată *Hora Unirii* [1].

Într-o scrisoare a poetului se poate citi că „Mikuli a compus o nouă melodie pentru *Hora Unirii* și sînt încredințat că trebuie să fie minunată“ [2]. Întrucît pînă astăzi nu au fost găsite urmele acestei compoziții, se pare că e mai degrabă vorba de un plan nerealizat.

O liturghie pe text românesc pentru sfințirea, în 1864, a catedralei ortodoxe românești din Cernăuți, constituie o altă mărturie că Mikuli a păstrat legăturile sale cu cercurile românești. Armonia folosită în această lucrare arată și mai mult influența pe care Mikuli o primea din partea romanticilor.

---

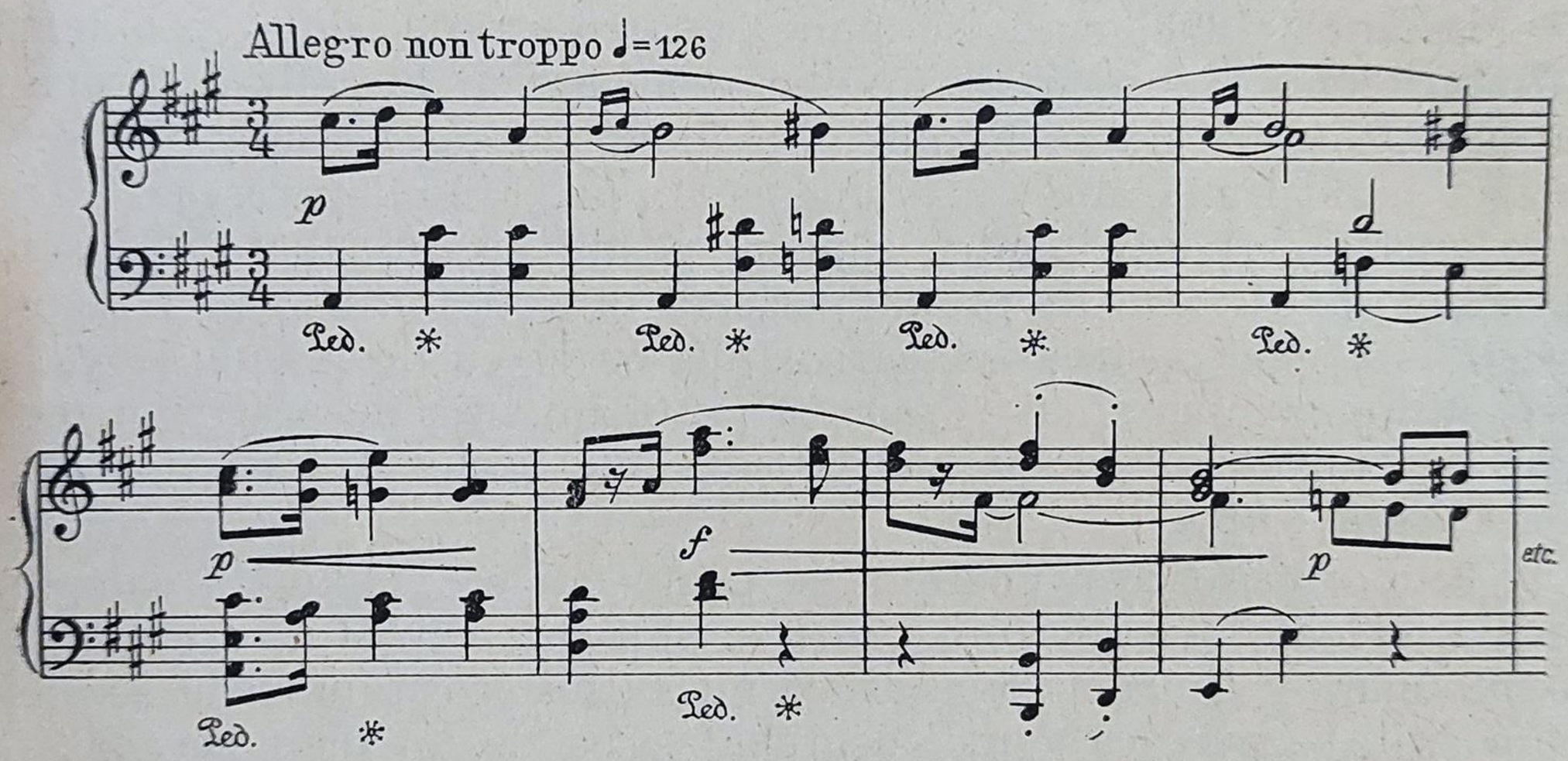
[1] Eugen I. Păunel, *Vasile Alecsandri și Carol Mikuli* (cu două scrisori inedite din 1879), 1935.

[2] Idem.

La Lwov, absorbit din ce în ce mai mult de multilaterala sa activitate de pianist, dirijor, pedagog și compozitor, legăturile lui Mikuli cu viața culturală din Moldova și Bucovina slăbesc încetul cu încetul, și astfel încetează și preocupările sale pentru muzica românească.

Creația lui Mikuli nu se rezumă însă numai la prelucrări de folclor sau la cele cîteva compoziții în stil românesc amintite pînă aici, ci ea mai cuprinde compoziții pentru pian ca și lucrări de muzică de cameră. Stilul lor nu arată însă influența muzicii populare, ceea ce dovedește că Mikuli nu a înțeles totuși pilda genială a lui Chopin și nu a considerat necesară asimilarea temeinică a elementelor muzicii populare, pentru ca ele să poată constitui un component organic al limbajului său. Astfel, lucrările menționate mai sus sînt influențate înainte de toate de stilul armonic al lui Chopin și, întrucîtva, de muzica de salon a timpului.

Ch. Mikuli — *Mazurcă* *

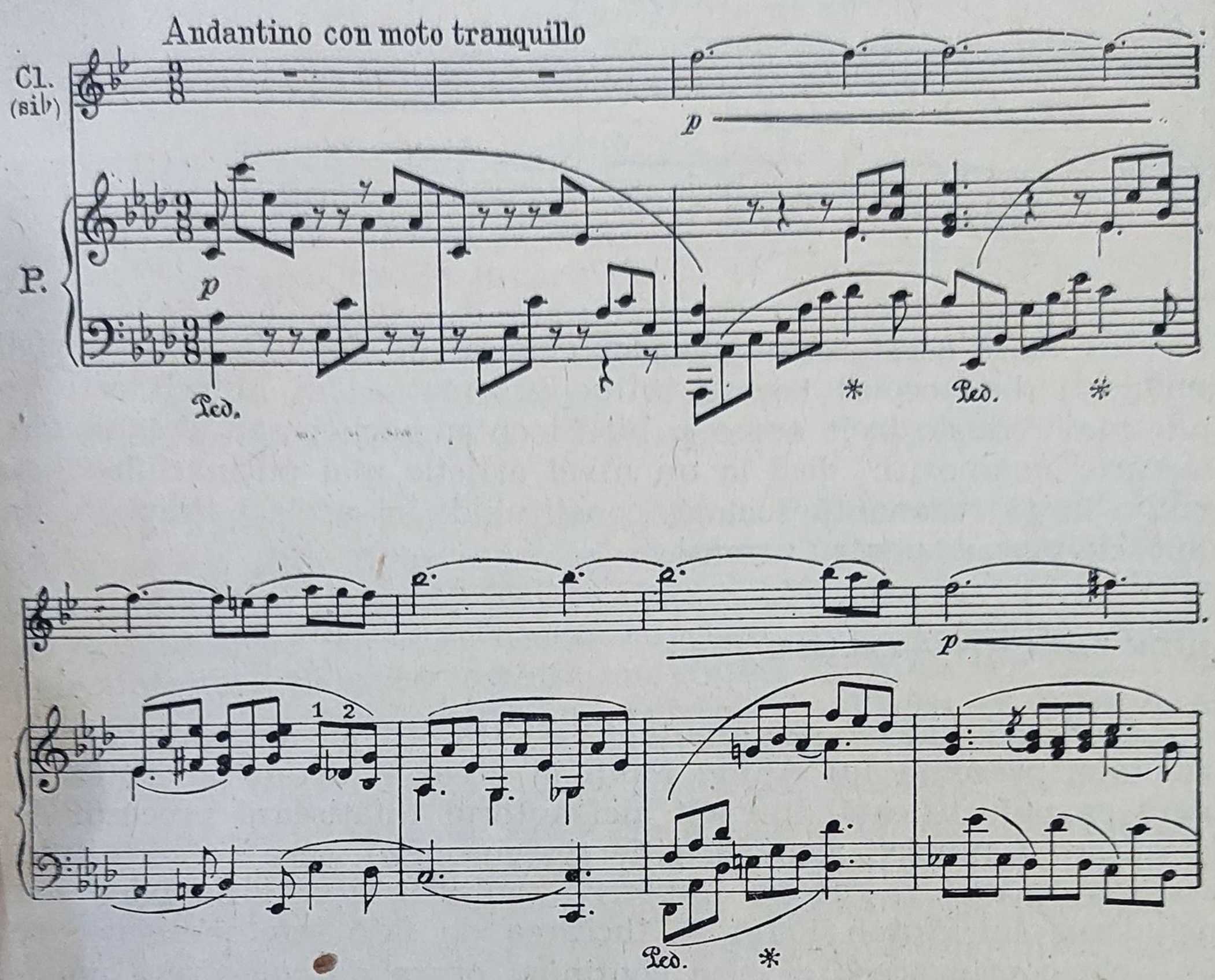


În comparație cu lucrările contemporanilor săi din Principate, cele ale lui Mikuli se disting atît printr-o mai mare noblețe a substanței muzicale, cît și printr-o mai avansată tehnică compozitică, în ceea ce privește construcția formei și complexitatea scriiturii, așa cum reiese din lucrările sale de cameră — *Balada pentru clarinet și pian* și *Scherzino* pentru trei viori.

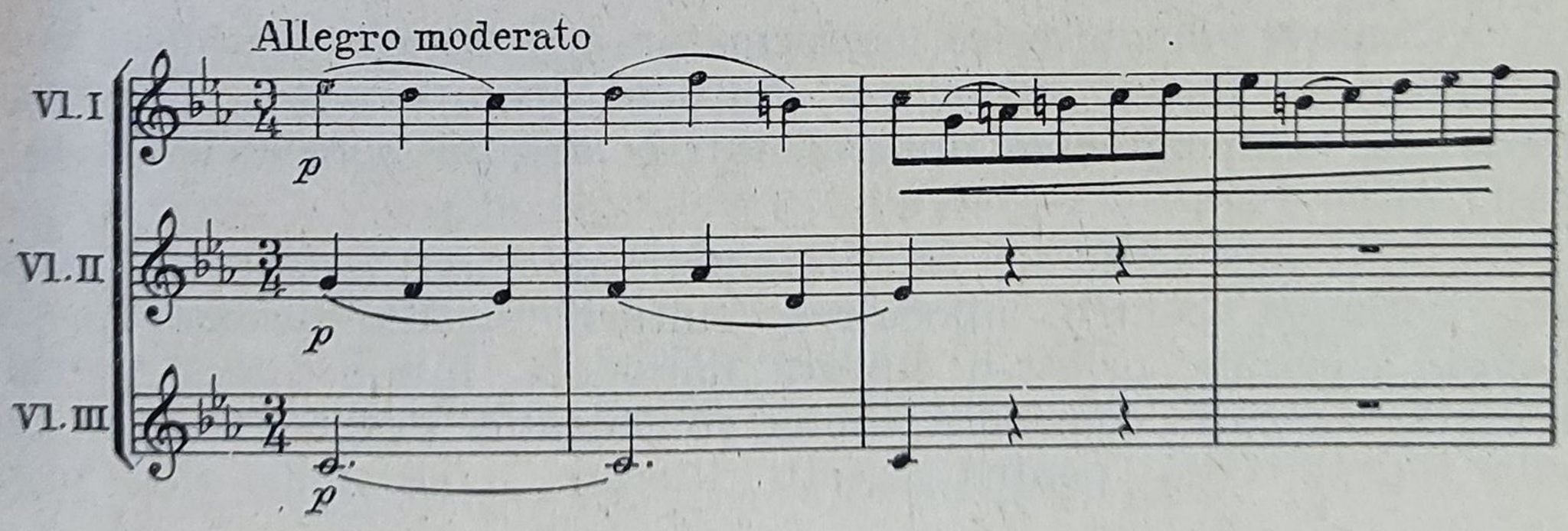
---

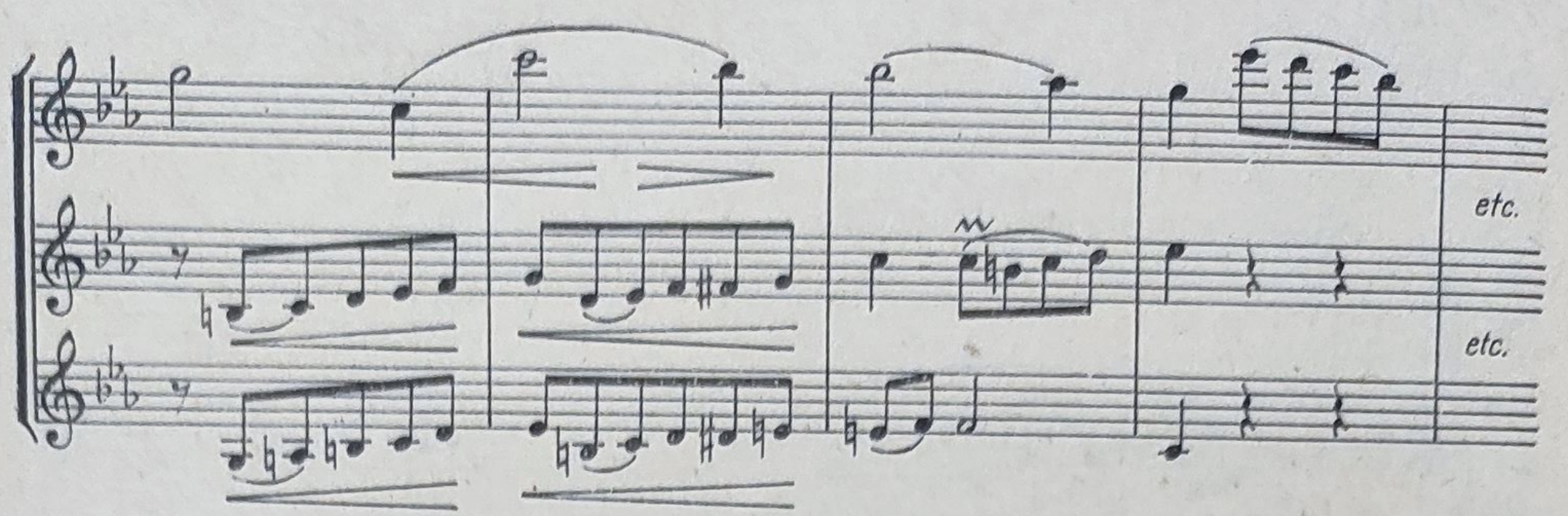
* Carol Mikuli, *Lucrări instrumentale*, op. 24 II.

Ch. Mikuli — *Baladă*



Ch. Mikuli — *Scherzino*





Cu toate acestea, în procesul general de dezvoltare a muzicii românești din secolul trecut, influența creației lui Mikuli este cu mult mai redusă decît aceea a lui Flechtenmacher sau Wachmann, ale căror compoziții, deși la un nivel artistic mai puțin ridicat, au avut o largă rezonanță socială, constituind în același timp și un punct de plecare pentru urmași.

ANTON PANN (1794—2.XI.1854)

În bună parte reprezentant al tradițiilor muzicale greco-orientale, prezența lui Anton Pann în această lucrare ar putea să apară ca nejustificată, întrucît aici autorul înfățișează procesul de dezvoltare a muzicii românești de tip european, ceea ce constituie, de fapt, tocmai o reacție împotriva culturii greco-orientale. Dar includerea lui Anton Pann în lucrarea de față este motivată, pe de o parte prin aceea că el a continuat opera de culegere a melodiilor populare începută în cursul celor două decenii anterioare (despre care s-a vorbit în Capitolul I), pe de altă parte, prin faptul că, în culegerile sale, figurînd și melodii de operetă (romanțe și alte cîntece de tip occidental), el a contribuit la răspîndirea acestora în masele largi.

Cîntăreț de biserică, reformator al muzicii liturgice, poet, culegător de folclor literar și muzical, popularizator de teorie muzicală, compozitor și tipograf într-o singură persoană, acesta a fost Anton Pann.

Unul din aspectele luptei împotriva clasei feudale îl constituie acțiunea pentru înlocuirea culturii străine promovate de boierii grecizați, printr-o cultură națională. Într-o epocă în care această boierime considera limba românească drept limbă a slugilor, nepotrivită pentru creații literare, cînd mai ales masa

tîrgoveților mic-burghezi era lipsită de hrană spirituală, publicațiile literare și muzicale ale lui Anton Pann constituiau o contribuție deosebit de prețioasă în procesul de culturalizare a acestei păturI sociale în special. Programul literar și politic al lui Anton Pann se desprinde din prefața uneia din tipăriturile sale [1] :

„Cîntă măi frate române pe graiul și limba ta,
Și lasă cele străine ei de a și le cînta.
Caută să înțelegi și însuți și cîți la tine ascult.
Cinstește ca fie-și-care limba și neamu-ți mai mult.
Mai de mult aveai dreptate să te pocești vrînd ne-vrînd
Cu pronunția străină tălmăcire neavînd.
Acum însă îmbrățișează pe-aceste românești
Pe limba tatii și a mamii pe care o și vorbești".

Ca literat, scriitor și poet, Anton Pann este primul în ale cărui scrieri apar figuri de mici meseriași : fierarul, croitorul pescarul, chirigiul, cîrpaciul etc., a căror viață grea o descrie. Bogata sa activitate de folclorist literar cuprinde, printre altele, următoarele tipărituri : *Poezii deosebite sau cîntece de lume sau Școala moralului, Îndreptătorul bețivilor, Înțeleptul Arghir și nepotul său Anadam, Năzdrăvăniile lui Nastratin Hogea, Erotocritul, Fabule și istorioare* și, cea mai importantă dintre ele, *Povestea vorbei.*

În domeniul muzicii, rolul său a fost la fel de important. Culegînd, cu ocazia peregrinărilor sale în toate colțurile țării, un număr considerabil de cîntece populare, și apoi publicîndu-le, Pann a adus o contribuție importantă în procesul de înlocuire treptată a cîntecelor orientale încetățenite în mahalalele orașelor. Simplificînd și curățînd multe melodii vechi autentice românești de melismatica orientală care se răspîndise la noi sub fanarioți, Anton Pann întreprinde o susținută activitate de românizare a melodiilor laice ca și a celor bisericești, deformate de cîntăreții de strană greci.

S-a crezut mult timp că numărul relativ mare de cîntece pe care Anton Pann le tipărea și le retipărea din cînd în cînd, în tipografia sa proprie, sînt, cel puțin în majoritatea cazurilor, compoziții proprii. Aceasta se putea presupune cu atît mai mult cu cît el însuși a contribuit la răspîndirea unor asemenea presupuneri, afirmînd în prefața uneia din broșurile sale că a compus melodiile cîntecelor cuprinse în acea broșură („să nu socotiți că pentru ca să mă fac stăpîn peste poemele domniei voastre am alăturat

[1] Cherovicon—Chinonicon, Tomul I — București, 1847.

dintr-însele în aceste broșuri, ci numai ca să fac nemuritoare compunîndu-le melodia deocamdată pe note bisericești ca să rămîie neuitate modurile lor după veacuri" [1]).

În legătură cu o broșură tipărită în 1821 și retipărită în 1830, conținînd o culegere de *Cîntece de stea,* filologul Dr. Max Gaster a stabilit că „el nu le-a compus cum se crede de toată lumea, ci n-a făcut altceva decît a tipărit cîntece de stea mult mai vechi, schimbîndu-le puțin, cînd timpul cerea. Noi, într-adevăr, posedăm mai multe manuscrise anterioare lui Anton Pann, care cuprind mai toate cîntecele de stea ale acestuia din urmă" [2].

Uneori, paternitatea lui Anton Pann poate fi însă precis stabilită, ca de pildă în cazul unor melodii publicate de el în 1830 sub titlul *Poezii deosebite sau cîntece de lume.* Într-un manuscris al elevului său Ucenescu [3], care a copiat textele împreună cu melodia lor, sînt indicate unele ce aparțin, fără îndoială, lui Anton Pann.

În cazul altor melodii, cum ar fi, bunăoară, *O, tirană străinătate* sau *Melodiile teatralicești,* se știe că ele au fost luate din operetele lui Flechtenmacher, iar în privința melodiilor populare de largă circulație, ca, de exemplu, *Cîntecul Jianului, Cîntecul tunsului, Sub poală de codru verde,* se poate afirma că ele nu sînt creația lui Anton Pann, ci au fost numai culese, adaptate și modificate de el.

În ceea ce privește un caiet cu 7 cîntece de stea, [4] se afirmă că ele au mai fost tipărite în 1784 de Episcopul Filotei al Rîmnicului, deci cu 10 ani înainte de a se naște Anton Pann. Aceeași lipsă de dovezi precise în privința paternității lui Anton Pann există și în cazul celor șase broșuri de cîntece de dragoste, apărute sub titlul *Spitalul amorului sau Cîntătorul dorului,* tipărite între 1850 și 1852. Cîntecele cuprinse în aceste caiete sînt atît de deosebite ca stil, încît ele trădează nu numai origini diverse — unele cu un caracter apropiat de cele țărănești, altele lăutărești, iar altele fiind de proveniență cultă cu un caracter occidental — dar și vechimi deosebite ; în felul acesta, pare mai mult ca sigur că cel puțin majoritatea acestor melodii nu sînt creația sa proprie, ci au fost numai culese și, poate, în unele cazuri, aranjate și potrivite de el după un text nou.

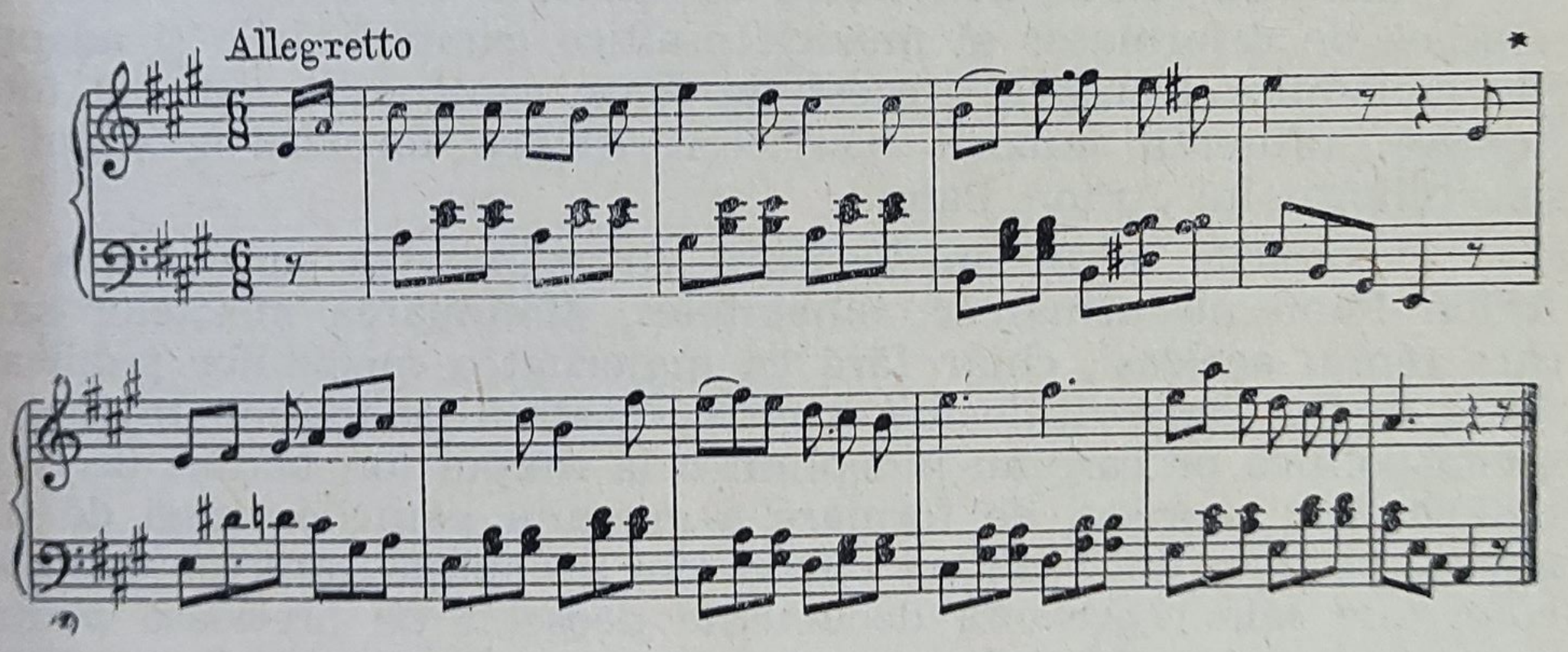
---

[1] *Spitalul amorului sau Cîntătorul dorului,* broșura I.
[2] M. Gr. Poslușnicu, *Op. cit.* pag. 38.
[3] Vasile Nicolescu, *Ucenescu* (manuscris).
[4] M. Gr. Poslușnicu, *Op. cit.*, pag. 46.

George Breazul, în *Patrium Carmen*, ocupîndu-se de activitatea de culegător de melodii de largă circulație a lui Anton Pann, la pagina 309 a lucrării, afirmă că, în afară de faptul că în *Spitalul amorului* „este o redusă cîtime a elementelor de cîntece sătești", și, mai departe, că : „în culegerile, imitațiile și prelucrările sale, Anton Pann nu are un criteriu sigur de alegere a melodiilor". „Mai mult — scrie George Breazul — melodiile sătești, în măsura în care ajung pînă la cunoștința lui, nu se bucură de nici o preferință deosebită față de cele orășenești ca și față de cele străine". Breazul mai precizează că Anton Pann face el însuși o diferențiere, scriind pe coperta culegerii sale : „Pe lîngă cele sătene am pus și cele orășene".

Examinînd sursele de inspirație ale lui Anton Pann, atrăgînd atenția asupra prezenței unor elemente turco-arabe existente în cîteva din melodiile publicate, culese sau „compuse" de el, G. Breazul se referă și la faptul că Ucenescu, în manuscrisul său menționat mai înainte (cîntul 50/2), reproduce un cîntec al lui Pann, făcînd următoarea precizare : „Imitație după o manea turcească".

Spitalul amorului sau Cîntătorul dorului conține în total 176 de melodii de diverse categorii, în notație psaltică : a) melodii de origine populară țărănească, numite de el „melodii sătene" ; b) cîntece de veselie „de masă" de proveniență probabil lăutărească ; c) cîntări în stil de romanță de autori culți, numite de el „de soțietate" ;

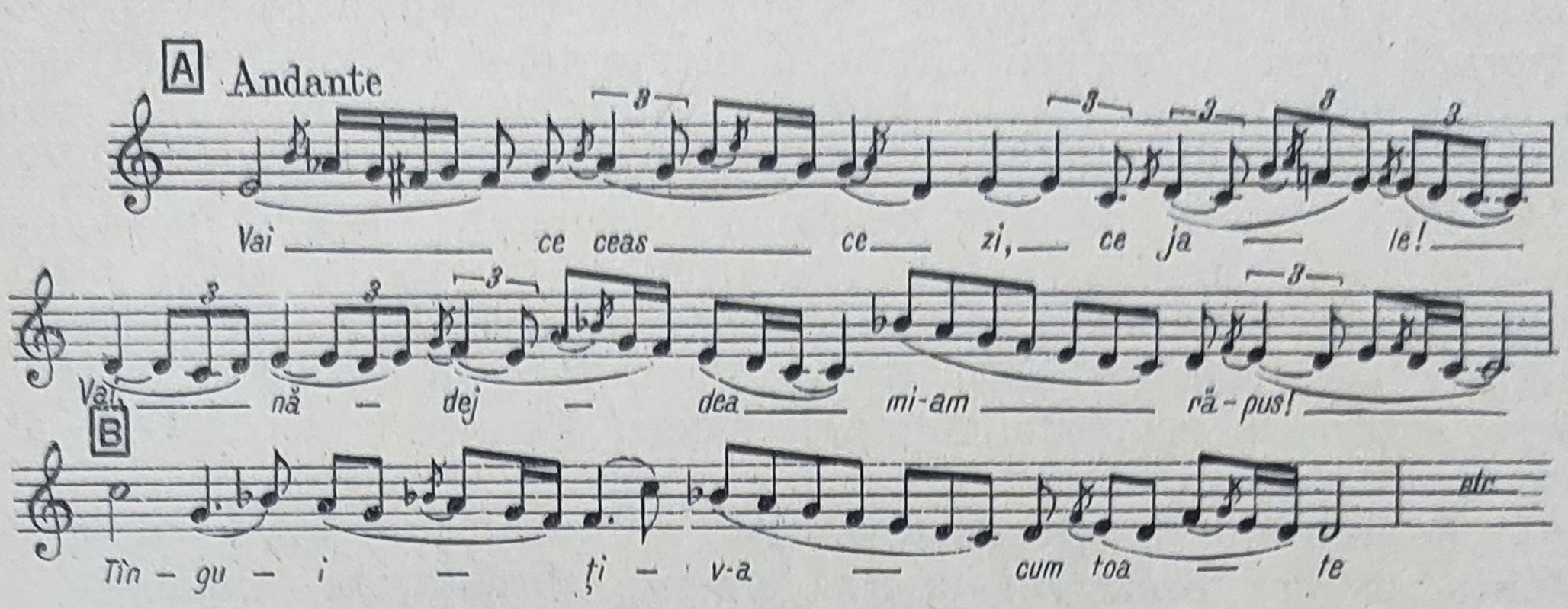


d) cîntece de proveniență orientală ; e) cîntece luate din muzica românească de teatru, intitulate de el „cîntece teatrale", provenite mai ales din operetele și vodevilurile lui Flechtenmacher.

---

* George Breazul, *Patrium Carmen*.

Pentru cîntecele cu caracter oriental poate servi ca exemplu melodia *Vai ce ceas, ce zi, ce jale* [1].



Unele din aceste melodii, în care se simte încă influența muzicii orientale greco-turcești, sînt mai mult sau mai puțin stilizate de Anton Pann. Influența orientală se manifestă mai ales printr-o frecventă utilizare a secundei mărite. Se pare că pînă și melodiile țărănești, inițial cu caracter diatonic, au fost „cromatizate" de Anton Pann, care a introdus în structura lor melodică intervalul de secundă mărită. Această preferință pentru cromatizare orientală se datorește probabil și influenței muzicii bisericești, a unor melodii de strană de structură cromatică (glasurile II și VI).

Cunoscută fiind activitatea de psalt a lui Anton Pann, cît și aceea de reformator al muzicii psaltice (simplificările și adaptările melodiilor liturgice grecești la texte românești), este cu totul firească influența muzicii bisericești asupra formării gustului și sensibilității lui Anton Pann.

Precizările aduse în legătură cu activitatea muzicală a lui Anton Pann nu urmăresc, bineînțeles, diminuarea meritelor sale, care rămîn aceleași, chiar fără ca majoritatea melodiilor publicate de el să fie compozițiile lui proprii. În afară de însemnata funcție social-politică pe care au îndeplinit-o la timpul lor, alături de rolul hotărîtor în procesul de formare a gustului păturilor largi de tîrgoveți, pe linia unor cîntece cu un mai pronunțat caracter național, culegerile sale reprezintă documente deosebit de prețioase pentru cunoașterea cîntecelor de pe vremea aceea. Faptul că Anton Pann nu s-a mărginit să publice numai texte ci și melodiile lor, în notația psaltică, este o dovadă că iubitorii de muzică nu se mai mulțumeau

---

[1] Gheorghe Ciobanu, „Un cîntec al lui Dimitrie Cantemir în colecția lui Anton Pann", „Revista de Folclor", nr. 3, 1957.

să învețe melodiile după auz ci, în posesiunea unor elementare cunoștințe muzicale, doreau să le deprindă cît mai corect, putînd să descifreze notația lor.

Însușirea unor cunoștințe muzicale elementare a devenit posibilă în urma înființării de școli destinate instruirii atît a fiilor de boieri, cît și a tîrgoveților — școli în care se învăța și puțină muzică vocală, alături de citirea și scrierea muzicală cu semne psaltice. Devenită azi accesibilă numai specialiștilor, această scriere a fost pe vremea lui Anton Pann notația muzicală curentă, cunoscută de publicul căruia el i se adresa în primul rînd.

Deși culegerile de cîntece ale lui Anton Pann apar la o dată cînd creația muzicală românească profesională, în urma activității primilor noștri compozitori ca Flechtenmacher, Wachmann și Wiest, luase deja un anumit avînt, și cînd acești înaintași dăduseră de acum la iveală lucrări muzicale de forme mai complexe decît melodiile publicate de Anton Pann, rolul educativ al culegerilor sale a fost totuși important, contribuind, după cum am mai arătat, într-o măsură considerabilă la formarea culturii muzicale a unor pături sociale mai largi din orașele și tîrgurile noastre.

III

DEZVOLTAREA MUZICII ROMÂNEȘTI ÎN CEA DE-A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI XIX

Primii înaintași ai muzicii românești sînt încă în plină activitate creatoare cînd apare o nouă generație de compozitori — născută între 1836-1860 — mai numeroasă, mai bine pregătită, chemată să continue munca antecesorilor și să ridice muzica românească pe o treaptă mai înaltă.

Deși în ansamblul creației românești vodevilul și opereta își păstrează încă situația privilegiată, ca gen preferat al masei iubitorilor de muzică, iar romanțele se bucură de mare căutare, se formează și un public capabil să înțeleagă și să aprecieze genuri muzicale mai pretențioase.

După cum am arătat în Capitolul I, în prima parte a secolului XIX instrucția muzicală, publică și particulară, rămăsese încă într-un stadiu înapoiat. Dar tendința generală a claselor avute, de a adopta forme de viață apusene, a făcut ca și educația muzicală să capete un rol mai important. Acum, în partea a doua a secolului, prezența, în casele boierimii și burgheziei înstărite, a unor instrumente muzicale (mai ales a pianului) începe să fie considerată ca o dovadă indispensabilă a unei educații mai alese, și un număr tot mai mare de muzicieni străini sînt atrași spre București și Iași, unde desfășoară o largă activitate ca profesori particulari de muzică. Gustul pianiștilor amatori, de curînd apăruți, înclină încă spre muzica ieftină de salon ; interesul pentru muzică este însă viu, și artiștii străini găsesc un public tot mai numeros, amator de recitaluri.

Creşterea nivelului general de cultură muzicală constituia o condiţie favorabilă pentru extinderea activităţii creatoare a compozitorilor asupra tuturor genurilor, încît, în ultimul pătrar al secolului, pe lîngă o bogată creaţie corală, este cultivată atît muzica simfonică, cît şi muzica de cameră. Unele din aceste creaţii se numără printre cele mai valoroase lucrări muzicale româneşti din secolul trecut.

Reprezentaţiile de operă ale trupelor străine, precum şi spectacolele teatrului muzical românesc, tot mai numeroase, făceau din ce în ce mai simţită nevoia unor muzicieni de profesie, cîntăreţi şi instrumentişti. Aceste necesităţi reclamau imperios înfiinţarea unor şcoli de muzică, fapt ce nu se putea realiza decît învingînd rezistenţa guvernanţilor care nu arătau nici un interes pentru asemenea şcoli. După unele încercări (în 1851 şi 1859), de a se obţine din partea autorităţilor dreptul de deschidere a unor şcoli muzicale, ideea înfiinţării unor Conservatoare de Stat în Iaşi şi în Bucureşti a găsit un sprijin înţelegător în persoana lui Mihail Kogălniceanu. Acesta, în calitatea sa de Ministru al instrucţiei publice, a înfiinţat mai întîi Conservatorul din Iaşi (1860), al cărui prim-director a fost Francisc Serafim Caudella, apoi, patru ani mai tîrziu, pe cel din Bucureşti (1864), unde director a devenit Alexandru Flechtenmacher.

Depăşirea caracterului provincial al vieţii noastre muzicale este marcată de înfiinţarea, în 1868, a primei înjghebări simfonice permanente, conduse de Eduard Wachmann. Această formaţie a desfăşurat o activitate destul de susţinută pînă la Războiul pentru Independenţă (1877). După o pauză de trei ani, impusă de război, în 1880, orchestra se reînfiinţează pe baze mai largi, tot sub conducerea lui Eduard Wachmann, care rămîne în fruntea ei pînă în anul 1904.

În partea a doua a secolului trecut, numărul corurilor bisericeşti se înmulţeşte considerabil, asemenea formaţii luînd naştere aproape în fiecare oraş mai mare. Dar rostul lor nu s-a mărginit numai la îndeplinirea serviciului bisericesc, ci ele cultivau şi repertoriul coral laic. Pe vremea aceea neexistînd încă obiceiul concertelor corale, executarea unui program compus din lucrări laice şi religioase era prilejuită de anumite ocazii festive patriotice.

Primele asociaţii corale cu caracter exclusiv laic şi cu o activitate concertistică mai susţinută au fost create abia începînd din cel de-al 8-lea deceniu. Astfel, la Bucureşti, se înfiinţează în anul 1882 corul „Lyra", în 1884, corul „Buciumul" condus de C. Dimi-

trescu, în 1885, corurile „Ecoul“ și „Uniunea Corală“, ambele conduse de compozitorul Gheorghe Brătianu [1], iar în 1893, „Corul studenților universitari“, condus de profesorul de muzică I. Costescu.

Repertoriul acestor asociații corale a cuprins întreaga creație a genului, de la Flechtenmacher și pînă la lucrările compuse în ultimul pătrar al veacului. Prin activitatea lor a fost stimulată în mare măsură producția de compoziții corale, literatura noastră de acest gen devenind ulterior filonul principal al creației muzicale românești cu un caracter mai autentic național.

Un alt simptom al creșterii culturii muzicale și al intensificării acesteia este marcat prin apariția primelor înjghebări de muzică de cameră. Astfel, în 1880, ia ființă un cvartet de coarde, datorită inițiativei lui Constantin Dimitrescu, formație care va concerta în mod destul de regulat și a cărei activitate va fi continuată, după 1897, de cvartetul condus de Dimitrie Dinicu.

Demn de relevat este faptul că în cea de-a doua parte a secolului XIX, numărul ziarelor crește, iar în paginile lor este reflectată din ce în ce mai mult viața muzicală de la noi. Astfel, pentru Moldova, ziarele „Zimbrul“, „Dacia literară“, „Propășirea“ și „România literară“, iar pentru București, „Patria“, „Buciumul“, „Românul“ și „Naționalul“ reprezintă bogate surse de informație în acest sens. Primii critici muzicali care înfățișează în mod competent viața noastră artistică — Nicolae Filimon și Cezar Bolliac — sînt colaboratorii permanenți ai multora dintre ziarele vremii. Mai mult chiar, intensificarea vieții muzicale în cele două Principate face simțită nevoia apariției unor reviste de specialitate ca : „Lyra“ (1878), „Arta“ (1883 — redactată de Titus Cerne [2]) — (a apărut între 1883—1885 apoi, după o întrerupere de 9 ani, între 1894—1896), iar în 1899 „România muzicală“, sub direcția lui Constantin Cordoneanu.

În Transilvania, unde viața cultural-artistică este oarecum în întîrziere față de Țările Românești, presa („Foaia pentru inimă, minte și literatură“, „Familia“, „Telegraful român“, „Albina“ etc.) aduce în mod sporadic cîte o știre în legătură cu mișcarea muzicală românească din această regiune.

Poetul și publicistul Andrei Mureșianu, înțelegînd rolul culturii și artei în procesul de conservare a caracterului etnic al

---

[1] Gheorghe Brătianu (1855—1905), cîntăreț de operă, profesor de muzică, dirijor de cor, a compus lucrări corale pe versuri patriotice, romanțe, o operetă neterminată etc.

[2] Consemnăm aici că Titus Cerne este și autorul primului dicționar muzical român (rămas incomplet, de la A—L), apărut la Iași, în 1898.

românilor din Transilvania, militează în mod susținut pentru promovarea unei arte naționale. În acest sens el vorbește despre „meșteșugul sau artele cele frumoase, care de la un popor ce aspiră la cultură nu pot lipsi niciodată, și despre care oamenii noștri, pînă acum, în cît ne aducem aminte, în cea mai mare parte, n-aveau ocaziune a citi ceva în foile publicate românești“ [1], iar în legătură cu rolul civilizator al artei, spune : „artiștii nu numai că-și iau îndemn nou de a se perfecționa în artele lor, ci totodată își văd răsplătite și ostenelile lor cele crunte, iar lumea înaintează în gust și în cultură...“ [2].

Apariția revistei „Musa Română“, redactată de Iacob Mureșianu, marchează dezvoltarea rapidă a culturii muzicale din Transilvania. În paginile ei, Mureșianu publică, pe lîngă numeroase articole de specialitate, și o serie din creațiile sale și ale altor compozitori români (amatori) din acea vreme.

Consecvent tradiției realiste făurite de înaintași, teatrul muzical și-a păstrat în continuare importantul său rol social, în concordanță cu ideea formulată de Eliade : „A scrie nu este totul, a scrie însă cu scop, a avea în scopul său o țintă morală...“. În lumina acestui postulat, formulat de Eliade, se poate afirma că, în majoritatea lor, libretele operetelor din veacul trecut au ca subiect lupta împotriva inegalităților sociale. În operetele din a doua parte a secolului XIX muzica nu mai este un simplu purtător al textelor cupletelor, ca în vodevilurile lui Flechtenmacher și Wachmann ci, printr-o mai mare consistență, ea are o contribuție importantă în adîncirea și intensificarea efectului dramatic urmărit de libret. Această constatare este valabilă în cazul operetelor lui Caudella, Porumbescu și Stephănescu, în timp ce operetele lui Eduard Wachmann (fiul lui I. A. Wachmann) merg, ca structură muzicală, mai mult pe linia vodevilului generației anterioare. Și, după cum tot Eliade spunea, că „Istoria noastră este plină de întîmplări și fapte mari și eroice și aceasta este un izvor de unde să se adape duhurile și cu tragedii originale“ [3], modestul început făcut de Flechtenmacher, cu piesele istorice cu muzică (pe textele lui Vasile Alecsandri), a fost continuat de Caudella care, la sfîrșitul secolului, compune prima operă românească *Petru Rareș*.

Faptele mărețe din trecutul nostru zbuciumat inspiră și crearea unor lucrări simfonice și a unor cantate : (uverturile : *Moldova*, de

---

[1] Andrei Mureșianu, *Poezii și articole*, Editura pentru literatură, București, pag. 138.

[2] Ibidem, pag. 165.

[3] I. Massoff, *Teatrul Românesc — Privire istorică*, Editura pentru literatură, București, 1961, pag. 177.

Caudella, *Ştefan cel Mare*, de Iacob Mureşianu ; cantatele : *Mama lui Ştefan*, de George Dima, *Altarul Mănăstirii Putna*, *Valurile Prutului*, de Ciprian Porumbescu). Legendele şi basmul popular au inspirat de asemenea compunerea unor lucrări vocal-simfonice : *Mesterul Manole* şi *Erculeanul* de Iacob Mureşianu, feeria *Sînziana şi Pepelea*, de George Stephănescu şi altele. Dar lărgirea sferei tematice şi emoţionale a creaţiei muzicale din a doua jumătate a secolului XIX nu se manifestă numai în genurile şi lucrările enumerate mai sus, ci mai cu seamă în lucrări simfonice neprogramatice, ca *Simfonia* şi *Uvertura naţională* de George Stephănescu.

O mai largă gamă a stărilor emoţionale individuale caracterizează liedul românesc, născut în ultimul pătrar al secolului. În acest gen se disting în special creaţiile lui Dima şi Stephănescu.

Conţinutul mai bogat al noii creaţii muzicale care necesită un mod de exprimare de mai mare complexitate, conştiinţa profesională mai ridicată a compozitorilor, ca şi exigenţa sporită a publicului au pus în mod stringent şi problema limbajului muzical mai evoluat faţă de acela al antecesorilor.

În prima jumătate a secolului XIX şi, un timp, chiar după 1848, creaţia muzicală românească se bucura de adeziunea integrală a publicului recrutat din toate straturile burgheziei, după cum reiese din recenziile cronicarilor muzicali ai timpului. Ulterior însă, orientările cosmopolite ale marii burghezii au frînat procesul de îmbogăţire a limbajului muzical cult cu caracter specific naţional.

Interesul crescînd pe care publicul îl manifesta pentru creaţia muzicală autohtonă din perioada anterioară anului 1848 — salutînd în fiecare lucrare nouă a lui Flechtenmacher şi Wachmann un nou triumf al artei naţionale — începe să scadă simţitor sub influenţa muzicii occidentale şi, în special, a operei italiene.

În jurul celui de-al şaselea deceniu, ziarele rămase credincioase artei naţionale criticau obiceiul de a adapta unor piese româneşti muzică străină, cerînd ca muzicii româneşti să i se acorde importanţa cuvenită.

În cronica reprezentaţiei *Păunaşul codrilor*, din martie 1859, se spune : „Adaptările muzicii străine lucrărilor naţionale încep a nu fi primite cu interes. În seara zilei de 22 octombrie publicul a semnalat o prea abundentă presurare de arii străine extrase din operele italiene, pe care s-au pus cîntecele din «Păunaşul codrilor» ce arareori, ba chiar niciodată, părăseşte pitoreştii munţi Carpaţi, spre a se străpurta pe aripile vaporului în patria muzicii occidentale. Fiece lucru cere al său.

Tabloul de la finitul «Păunaşului codrilor» au fost foarte bine văzut, totuşi, orchestra, care reclamă simţitoare îmbunătăţiri, ar

fi contribuit la îndoit succes al reprezentaţiilor, dacă într-actele erau amplificate cu frumoasele şi melodioasele arii naţionale, pe care românii, din ce în ce, le apreciază după tot meritul. Sîntem sătui de valţurile lui Strauss, ce mult ne-au bătut urechile în cursul anilor de ocupaţie austriacă. Dovadă aplauzele frenetice ale publicului, cînd Doina jalnică are onoare de a veni la rînd“ [1].

În deceniile următoare însă, pe măsura creşterii nivelului de cultură muzicală, se poate constata o saturaţie, produsă de mulţimea de lucrări de valoare minoră, al căror drept de existenţă era legitimat doar de folosirea „tonurilor naţionale“; în acelaşi timp, ca urmare a posibilităţilor tot mai numeroase de a compara producţia autohtonă cu multe din capodoperele muzicii universale, unii cronicari, mai ales în ultimul pătrar al secolului, au început să-şi manifeste neîncrederea faţă de eforturile compozitorilor noştri de a făuri o artă naţională. Ziarul „Unirea“, în numărul său din 27 martie 1880, scrie următoarele, cu ocazia reprezentării operetei *Olteanca*, de Caudella: „Musica noastră poporană nu este destul de bogată, motivele şi temele ei nu sînt aşa de serioase, nu exprimă destule sentimente, pentru o dezvoltare ştiinţifică muzicală la care trebuie să aspirăm cu enorma dezvoltare ce ia în alte ţări“. Alţi cronicari, în schimb, regretă indiferenţa publicului faţă de lucrările autorilor români. Astfel, în „Steaua României“ din 23 ianuarie 1881, într-o cronică la opereta *Baba Hîrca*, de Flechtenmacher, autorul exclamă: „Muzica naţională e cu totul neglijată. Pe la 1848 cîntecele naţionale şi ariile scrise în spiritul impresiunilor naţionale erau ascultate şi gustate cu inimă şi cu suflet, pe cînd astăzi...“.

La această atmosferă de indiferenţă faţă de cultura naţională se referă şi un articol al lui Bolintineanu, apărut în nr. 8, din 1866, al revistei „Cronica săptămînii“, în care vorbeşte despre „generala dispreţuire asupra spiritului naţional, asupra ştiinţelor, artelor, literilor“.

Musicescu, într-un articol scris cu privire la activitatea revistei „Doina“, spunea: „...peste cîteva săptămîni se împlineşte anul de la apariţia revistei şi pînă astăzi nu se produc decît poloneze, nocturne, romanţe, marşuri... iar de cîntecele naţionale nici vorbă nu e“. Şi mai departe: „În urma unei asemenea apatii către muzica naţională, oricît de mică încercare s-ar face şi ori de unde ar veni ea, fie cu scop de a scoate în lumea mare muzica noastră, fie de a reînnoi dragostea pentru ea, este un merit pe care viitorul îl va aprecia“.

---

[1] Vezi revista „Steaua Dunării“, nr. 127 din 29 octombrie 1859.

Dar cu toate că în asemenea condiții neprielnice limbajul muzical al compozitorilor, sub aspectul specificului național (mai ales în ceea ce privește structura melodică), nu s-a îmbogățit cu prea multe trăsături noi, totuși, creația noastră muzicală din partea a doua a secolului XIX, privită în ansamblul ei, este superioară celei dinainte, atît din punctul de vedere al unui conținut emoțional mai corespunzător cu textul, cît și în ceea ce privește forma.

Singurul dintre înaintași care a pătruns pînă la stratul mai adînc al muzicii populare țărănești a fost Gavriil Musicescu, dar cazul lui a rămas un timp izolat ; se știe ce rezistență a întîmpinat din partea cercurilor muzicale din Iași, în frunte cu Mezzetti. Din păcate însă, Musicescu s-a rezumat numai la armonizarea melodiilor populare, fără a întrebuința melodii sau motive populare țărănești în lucrări de mai mare amploare. Acest lucru va fi realizat abia mai tîrziu de către Kiriac și Cucu și, în general, armonioasa închegare a unui limbaj muzical, cu trăsături mult mai caracteristice — specific naționale — cu un conținut emoțional cuprinzător și de o convingătoare forță expresivă, a fost realizată abia de Enescu și de generația de compozitori care i-a urmat. Totuși, nu poate fi contestat faptul că și în condițiile unui limbaj muzical național, încă insuficient evoluat, au apărut lucrări de o reală valoare care fac cinste muzicii românești, și care (ca de pildă liedurile lui Gheorghe Dima și George Stephănescu) și-au păstrat viabilitatea lor pînă azi.

EDUARD WACHMANN (10.II.1836—11.XII.1908)

Fiul lui Ioan Andrei Wachmann și-a înscris numele în istoria muzicii românești, înainte de toate, ca primul șef de orchestră român de autoritate. Printr-o muncă stăruitoare de dirijor, desfășurată timp de peste patru decenii (1853—1857 la Craiova și 1863—1906 în București), luptînd cu o seamă de dificultăți, Eduard Wachmann a pus bazele unei activități concertistice stabile în domeniul muzicii simfonice.

Întorcîndu-se în țară în 1863, după terminarea studiilor sale muzicale din Paris, tînărul Eduard Wachmann a înțeles că înființarea unei orchestre simfonice, în Capitală, constituie o necesitate imperioasă a vieții muzicale, care, în această perioadă, luase un mare avînt.

Muzician multilateral, eminent pianist și compozitor de talent, Eduard Wachmann, după cîțiva ani de activitate dirijorală la Craiova, a ocupat postul de profesor de pian și armonie la Conservatorul din București, nou înființat, fiind în același timp și organist al bisericii romano-catolice. În posesia unei solide instruc-

ţiuni profesionale şi a unui larg orizont cultural, Eduard Wachmann era astfel omul cel mai potrivit pentru a da fiinţă unei instituţii muzicale cu un rol atît de important în viaţa artistică a Capitalei.

Wachmann făcuse cea dintîi încercare de a organiza o orchestră simfonică din elementele formaţiei instrumentale a Teatrului Naţional, încă din anul 1866 [1]. Cu această înjghebare simfonică, el a dat primul concert la 22 aprilie 1866 ; programul era alcătuit din uvertura *Prometeu* de Beethoven, *Simfonia în sol minor* de Mozart, un *Adagio* de Haydn şi *Simfonia II* de Beethoven. Concertul s-a bucurat de un mare succes, avînd un răsunet deosebit într-un larg cerc de iubitori de muzică. În 1867 şi 1868, acelaşi program este repetat în cadrul a cîte unui nou concert.

Cîştigînd tot mai mulţi susţinători dispuşi să asigure prin contribuţie benevolă existenţa orchestrei, Comitetul de Patronaj, întrunit din iniţiativa lui Wachmann în ziua de 28 aprilie (stil vechi) 1868, a pus bazele Societăţii Filarmonice. Avînd baza materială asigurată, Wachmann a procedat la organizarea pe temelii solide a orchestrei, completînd numărul instrumentiştilor existenţi cu alţi artişti chemaţi de peste hotare. După o pregătire temeinică, concertul de deschidere a avut loc la 15 decembrie (stil vechi) al aceluiaşi an.

Din 1868 pînă în 1877, cînd a izbucnit Războiul pentru Independenţă, concertele simfonice au avut loc în mod regulat, în număr de cinci sau şase în fiecare stagiune. Din cauza războiului, orchestra este nevoită să-şi întrerupă activitatea, care va fi reluată abia în 1883. În componenţa orchestrei reorganizate vor intra acum mai multe elemente româneşti decît înainte. Acestea se formaseră între timp la Conservatorul din Bucureşti, al cărui director devenise, în 1869, Eduard Wachmann, după ieşirea la pensie a lui Flechtenmacher.

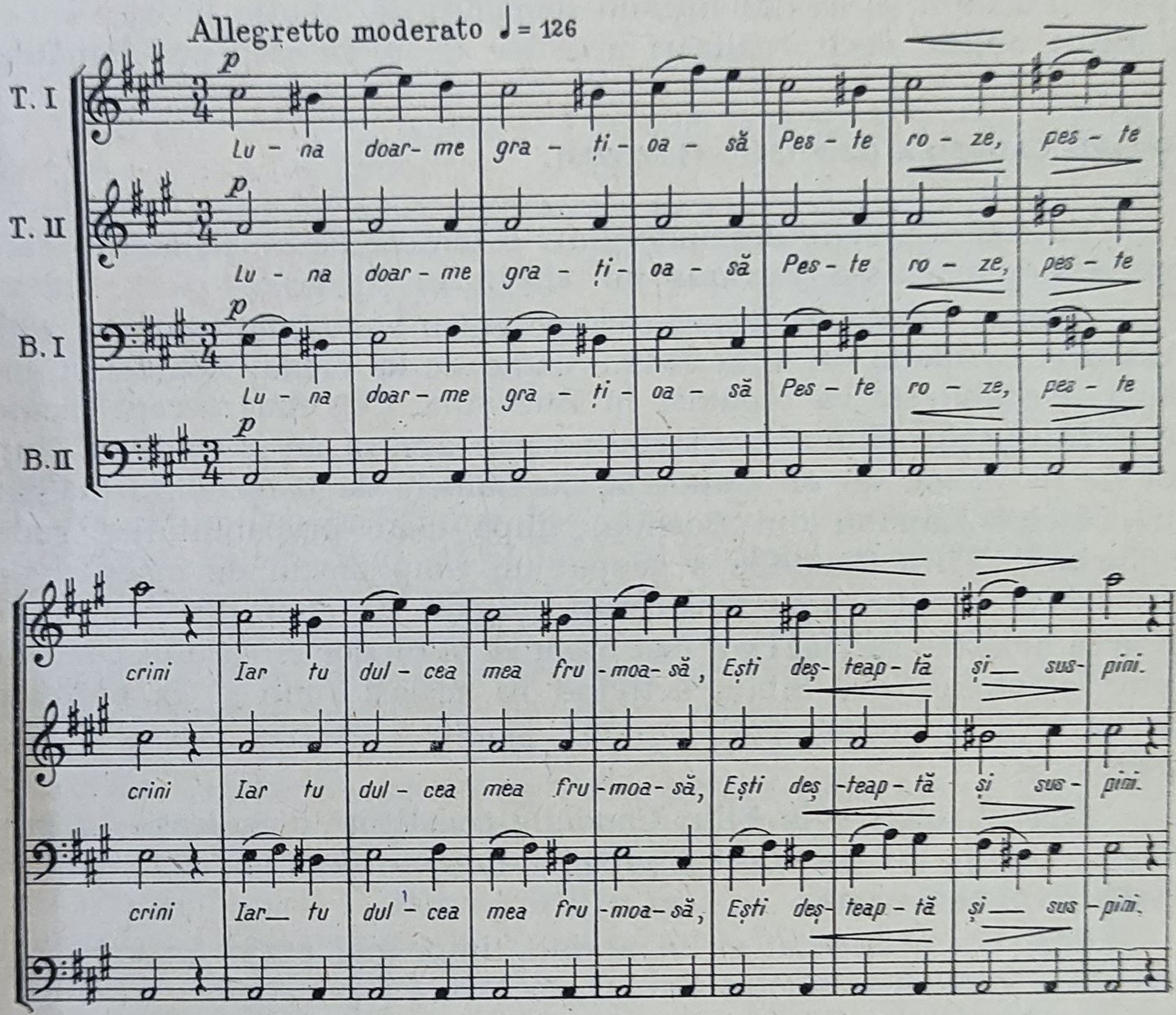
În cei aproape 25 de ani, cît a stat în fruntea orchestrei, Eduard Wachmann a condus peste 150 de concerte simfonice. Programele acestora au fost alcătuite din capodoperele maeştrilor clasici şi romantici, dar un loc important l-au ocupat şi lucrările aparţi-

---

[1] Trebuie să arătăm că şi înainte de înfiinţarea, în 1868, de către Eduard Wachmann a orchestrei filarmonice a existat în Bucureşti o formaţie instrumentală, condusă de Ludovic Wiest, aceea a Teatrului Naţional, care avea menirea de a susţine muzica de acompaniament la piesele clasice şi româneşti şi de a distra, între acte, publicul. În timpul verii, cînd teatrul îşi închidea porţile, orchestra cînta într-una din numeroasele grădini de vară din Capitală, desfătînd pe iubitorii de muzică, cîntînd, pe lîngă arii şi dansuri naţionale, uverturi şi fantezii din operele ce erau la modă pe vremea aceea. (M. Gr. Poslugnicu, *Op. cit.*, pag. 280).

nînd școlilor naționale din secolul trecut. Din păcate, creații ale compozitorilor români figurau destul de rar în programul acestor concerte. În 1906, ajuns la o vîrstă înaintată, Eduard Wachmann se retrage de la conducerea orchestrei [1]. Urmașul său va fi Dimitrie Dinicu, violoncelist de faimă europeană.

În ciuda multilateralei sale activități, Eduard Wachmann a fost și un fecund compozitor. În afară de unele piese pentru cor mixt sau cor bărbătesc, ca *Luna doarme*, caracteristică pentru stilul



său melodic, cîteva piese pentru pian, muzică liturgică și piese corale pentru școlari, Eduard Wachmann, continuînd linia trasată

---

[1] Obținînd o subvenție din partea statului, formația își va schimba numele în „Orchestra Ministerului Instrucțiunii Publice", reluîndu-și vechea denumire de Filarmonică în 1920, o dată cu venirea în fruntea ei a dirijorului de reputație universală, George Georgescu.

de tatăl său, a compus aproximativ 50 de vodeviluri și numeroase cuplete la comedii muzicale. Vodevilurile *Prăpăstiile Bucureștiului*, *Duelurile*, *Hapurile dracului*, *Spoielile Bucureștilor* și multe altele au dominat ani de-a rîndul scena teatrelor de operetă din București și Iași, bucurîndu-se de mare succes. Este interesant de remarcat că, deși poseda o solidă instrucție și în domeniul compoziției, Wachmann nu s-a simțit atras de genul muzicii simfonice. Se pare că simțul său autocritic, cunoașterea limitelor talentului său compozitistic l-au reținut pe acest muzician de mare orizont cultural de la încercarea de a se avînta într-un domeniu de creație în care nu ar fi putut obține decît realizări artistice de o valoare problematică.

EDUARD CAUDELLA (22.V.1841—11.IV.1924)

Eduard Caudella descinde dintr-o familie de muzicieni, în care profesia de artist s-a transmis din tată în fiu.

Primul Caudella, despre care posedăm cîteva date sumare, este Adalbert Caudella. În anul 1814, venind de la Viena, Adalbert Caudella se stabilește ca organist în Bucovina. Cercetări recent făcute în Arhivele din Sibiu [1] au stabilit că în același an a venit la Cluj, tot de la Viena, un alt Caudella, cu numele de botez Filip (născut în orășelul Kajetan din Boemia), după toate probabilitățile, rudă cu primul. Filip Caudella a ocupat un timp postul de maestru de muzică, în familia unor aristocrați clujeni, iar apoi, din anul 1817 pînă la moartea sa (1821), a fost organist și dirijor al corului bisericii romano-catolice din Sibiu, activînd în același timp și ca profesor de muzică și organizînd cursuri publice pentru tineretul din acest oraș.

Datele relative la Filip Caudella constituie o indicație în privința originii lui Adalbert Caudella, numele de Caudella avînd o certă rezonanță cehă [2].

Mai puțin talentat și, în același timp, mai puțin fecund decît membrii familiei Caudella stabiliți la Iași, Filip Caudella a compus trei lucrări pentru pian, reprezentînd variațiuni pe teme populare

---

[1] Vezi László Ferencz, „Philippe Caudella", studiu biografic în manuscris, aflat în arhiva Uniunii compozitorilor din R. S. România.

[2] Contrar unor păreri că familia Caudella ar fi de origine italiană, originea cehă pare a fi confirmată și de Caudella însuși, care, într-un articol publicat în „Muzica" nr. 3/1920, amintește de verișoara sa, cîntăreața Leopoldina Tuczek, solistă la Opera din Viena. Numele Tuczek arată originea cehă a cîntăreței.

germane, într-un stil care-l arată pe muzician ca fiind un palid epigon al lui Haydn și Mozart ; tot atît de puțin originale sînt și cele cîteva lucrări corale bisericești ale sale. După cum afirmă autorul biografiei menționate, lucrarea cea mai valoroasă a lui Filip Caudella este metoda pentru pian (printre primele din țara noastră), interesantă mai ales pentru motivul că, între altele, conține și cîteva piese scurte, exerciții, în care unele motive trădează o certă influență folclorică. Unul dintre aceste exerciții, intitulat *Dansul valahilor din Transilvania*, pare a fi forma simplificată a unei melodii populare autentice. După afirmațiile biografului său, Caudella avea printre elevii săi și români.

Unul dintre fiii lui Adalbert Caudella, anume Francisc Serafim Caudella — tatăl lui Eduard — se stabilește în 1830 la Iași, activînd ca violonist în înjghebările orchestrale angajate de trupele de operă străine. Paralel, el desfășoară o vie activitate și ca pianist, organist și compozitor, exercitînd în același timp și profesia de pedagog în casele boierimii ieșene. În anul 1861, devine directorul Conservatorului din Iași, post pe care îl deține pînă la moartea sa din anul 1867.

Fr. S. Caudella a compus piese pentru pian, pentru violoncel și pian, precum și un imn național moldovenesc.

Născut la Iași în 3 iunie 1841 (stil nou), *Eduard Caudella* dă de timpuriu dovada unui talent muzical deosebit, și astfel tatăl său îl trimite la vîrsta de 12 ani la Berlin, unde primește o temeinică instrucție profesională, studiind vioara cu profesorul Hubert Ries, iar pianul cu Adolf Ries. În scurt timp face mari progrese și, după doi ani, dă primul său concert la Berlin, obținînd aprecieri deosebit de elogioase din partea criticii. După o scurtă activitate de concertist în Capitala Germaniei, pleacă la Paris pentru continuarea studiilor de vioară, devenind discipolul lui Delphin Allard și Lambert Massart. În anul 1858, îl regăsim la Berlin, unde studiază vioara și compoziția cu profesorul C. Böhm, pentru ca apoi să-și termine studiile de vioară cu Vieuxtemps, la Frankfurt pe Main. În 1859 și 1860 concertează la Frankfurt, Berlin și Paris, obținînd pretutindeni succese remarcabile. Tot în anul 1860, domnitorul Alexandru Ioan Cuza îi acordă titlul de violonist al Curții. În 1861, Eduard Caudella, abandonînd cariera de concertist, se întoarce la Iași, cu scopul de a-și consacra talentul și activitatea sa de muzician multilateral progresului muzicii românești.

În anul 1893 va fi numit directorul Conservatorului din Iași, funcție pe care o va îndeplini, pe lîngă cea de profesor de vioară, pînă în 1901, anul ieșirii sale la pensie. Fiind autoritatea recunoscută

a vieții muzicale din Iași, era firesc ca tatăl lui George Enescu să i se adreseze, pentru a-și spune părerea în privința aptitudinilor muzicale puțin obișnuite ale tînărului. După cum se știe, Caudella și-a dat seama de genialitatea lui George Enescu, sfătuind pe tatăl acestuia să-l trimită la Viena pentru începerea neîntîrziată a studiilor muzicale.

În 1906, la împlinirea vîrstei de 75 de ani, Caudella a fost sărbătorit de „Asociația generală a artiștilor" și de corpul profesoral al Conservatorului din Iași. Cu toate că și după această dată a rămas activ pe tărîmul compoziției, creînd la o vîrstă înaintată lucrările sale instrumentale cele mai importante, ca de exemplu cele două concerte pentru vioară, *Uvertura „Moldova"*, *Cvartetul pentru pian* și altele, bătrînul maestru se simțea uitat și neglijat, lucrările sale vocale și instrumentale nemaifigurînd decît rar în programul concertelor, iar cele scenice, aproape de loc.

Acest sentiment de amărăciune capătă o înduioșătoare expresie într-o schiță autobiografică [1] publicată în 1916 de către G. Georgescu-Teologu, unde spune : „Eu am îmbătrînit și am avut multe dezamăgiri și am să mai am cît voiu mai trăi... Și cîte peripeții și lupte !... nici nu crede omul că poate suporta atîtea... Am ajuns să trăiesc din amintiri și pentru prezent... Dacă, după moartea mea, mi se vor executa lucrările, asta nu mă încălzește ; doar pentru familie să fie un prilej înduioșător de mulțumire sufletească, căci, altminteri, drepturile de autor nu ți se prea respectă cît trăiești, dară după moarte !... Nu este nici o lege precisă la noi în țară, care să apere drepturile de proprietate a operelor... Dacă ai norocul, cît trăiești, să vezi și să te bucuri de rodul muncii tale, pe urmă poți să-i pui cruce... Ai lucrat — vorba românească — pentru «barba împăratului»... Numai glorie, și tot glorie să fie ! Poți foarte bine, *să mori de foame cu toate gloriile*... Pe Eminescu l-am întîlnit pe ulițele Iașului, cînd era într-o stare de plîns, moralicește — și în mizerie materială... Nimeni nu a făcut ceva mai palpabil pentru el, ca să poată trăi mai bine ! După moarte i s-au făcut... festivale de amintire !... Să ne consolăm, însă, și să ne gîndim că și lui Molière, francezii i-au pus un bust la Academie, 100 de ani după stingerea sa... Escrocii ridică palate, artiștii ridică mîinile la cer !..."

Eduard Caudella și-a început activitatea de compozitor, pe de o parte, sub influența contradictorie a celor învățate în școlile din străinătate și a impresiilor primite din viața muzicală de acolo, pe de altă parte, sub influența mediului autohton. În avîntul său tineresc era animat de dorința de a compune muzică de o ținută

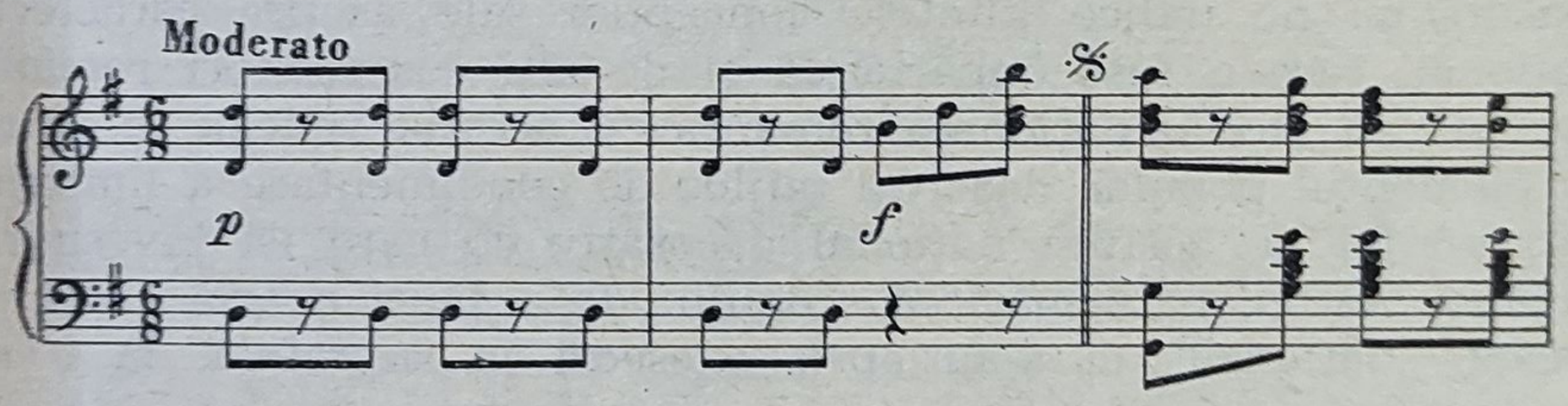
---

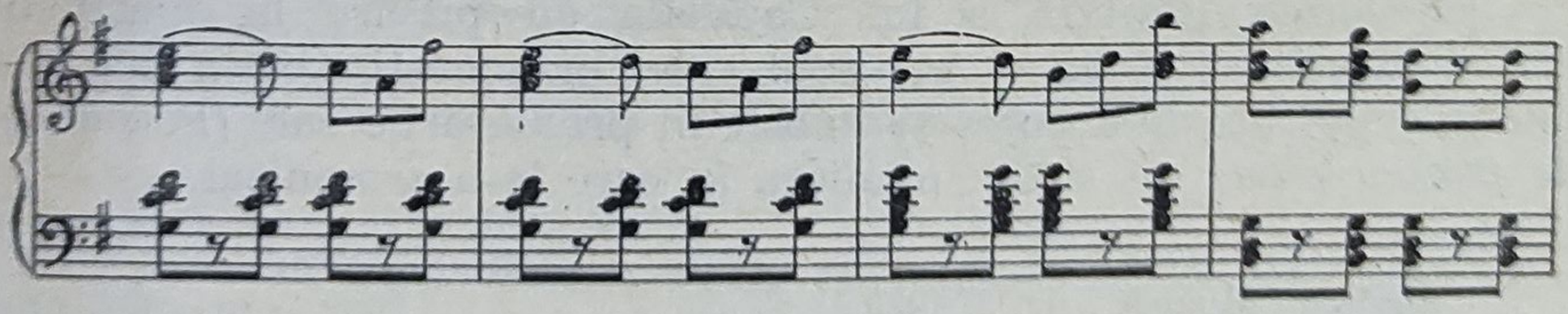
[1] *Eduard Caudella, șaizeci de ani de activitate artistică*, pag. 18—19.

artistică mai înaltă decît înaintașii săi nemijlociți — Flechtenmacher și Wachmann — dar, în același timp, se simțea tot mai constrîns de a face anumite concesii gustului, de un nivel încă scăzut, al iubitorilor de muzică din Iași. Un public mai larg, capabil să înțeleagă o muzică concepută în forme mai complexe decît cea populară, începuse să se formeze abia cu vreo 2—3 decenii în urmă. Concomitent cu procesul de familiarizare cu repertoriul trupelor de operă străine, și cu acela al orchestrelor militare, publicul începuse să îndrăgească și muzica de vodeviluri, ca și creațiile de alte genuri ale compozitorilor români (romanțele, corurile), datorită rezonanțelor populare, mai apropiate, desigur, de gustul său, decît muzica de proveniență occidentală. Era deci firesc ca tînărul urmaș al lui Flechtenmacher — întîi la catedra de vioară a Conservatorului, apoi, din 1867, ca șef al Orchestrei Teatrului Național din Iași — să stăruie mai departe pe drumul inițiat de antecesorul său.

Pe această linie se înscrie prima compoziție a lui Caudella, *Fantezie pe cîntece populare românești*, pentru vioară și pian, compusă în 1861. Această lucrare, ca și următoarele, tot pentru vioară și pian, ca de exemplu *Reîntoarcerea în țară* (1864), și altele, cărora, după moda timpului li se mai adaugă și cîteva fantezii pe motive din diverse opere, au fost scrise, probabil, în primul rînd pentru propriile sale nevoi de violonist concertist. Cu cîteva compoziții de salon pentru pian (polci, valsuri etc.), foarte căutate de amatoarele de muzică ce își etalau talentele în saloanele ieșene, Caudella aduce tributul său acestui gen facil, al cărui stil cosmopolit și-a pus pecetea uniformizantă pe întreaga creație de acest fel din perioada respectivă.

Ed. Caudella-*Polca*





În mod firesc, astfel de preocupări componistice nu puteau să satisfacă ambiţiile artistice ale tînărului muzician care, renunţînd la cariera de violonist virtuoz ce îi adusese succese mari în străinătate, era însufleţit de dorinţa de a se face cunoscut printr-o creaţie muzicală mai deosebită, ca autor al unor lucrări care să reprezinte în mod demn şcoala naţională românească.

Contactul permanent cu scena, popularitatea genului muzical dramatic, posibilităţile largi de continuare şi dezvoltare a creaţiei dramatice a lui Flechtenmacher l-au determinat pe Caudella, înclinat din fire spre muzica dramatică, să tindă spre făurirea operei naţionale româneşti. În realizarea acestui ideal, compozitorul a trebuit să străbată o cale lungă şi spinoasă, plină de contradicţii, care-l va duce de la prima sa încercare scenică, opereta *Harţă răzeşul* (1871—1872), vodevil într-un act, pe text de V. Alecsandri, pînă la *Petru Rareş* (1885—1889), operă care încununează întreaga sa creaţie dramatică.

Aceste contradicţii, de care pomeneam mai sus, caracterizează întregul său drum creator, fiind izvorîte din înseşi contradicţiile sociale ale timpului. Ele se manifestă în creaţia sa, pe de o parte, în alegerea libretelor, pe de altă parte, în inconsecvenţa pe care o dovedeşte în folosirea limbajului său muzical, dînd prioritate cînd elementului popular, cînd unor împrumuturi din muzica italiană şi germană.

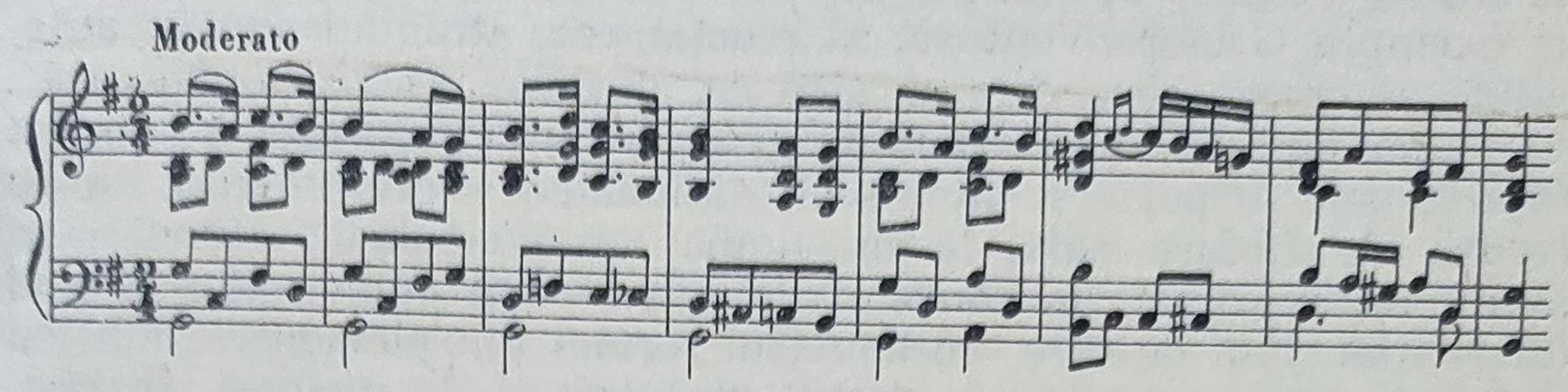
Părerea lui Caudella, exprimată spre sfîrşitul vieţii sale, despre folosirea elementului naţional în sensul că „poţi întrebuinţa caracterul naţional numai acolo unde situaţiunea o cere“ [1], este în măsură să ne indice limitele concepţiei sale asupra caracterului naţional, care a fost împărtăşită şi de alţi compozitori români şi străini din şcolile naţionale romantice; aceştia vedeau în general în elementul popular doar un mijloc de condimentare a limbajului lor, un fel de costum naţional decorativ cu care îşi înveşmîntau creaţia. Astfel, în urmărirea scopului de a făuri o artă cu un caracter „naţional“, ei s-au oprit adeseori la suprafaţă, la o notă etnografică.

Concepţia limitată a lui Caudella cu privire la specificul muzicii populare, chiar şi în cazul celei orăşeneşti, reiese atît din melodiile pe care le-a cules şi folosit în prelucrările sale *(Potpuriurile pentru pian)*, cît şi din maniera în care le-a armonizat.

---

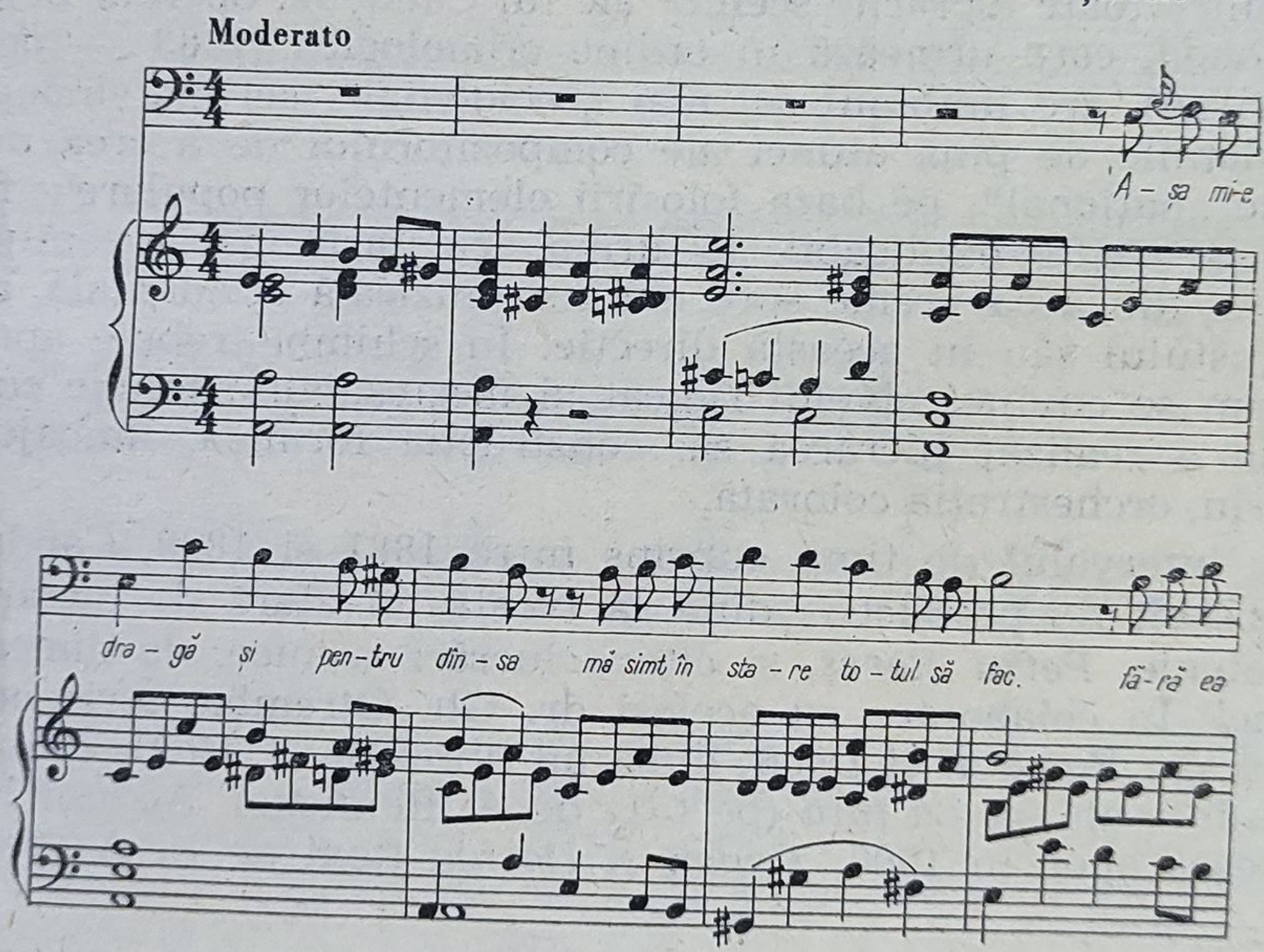
[1] Revista „Muzica“, nr. 3, 1920.

Ed. Caudella-*Potpuriu nr. 2*



După *Harță răzeșul*, Caudella compune, pe un text de Bengescu-Dabija, opereta *Olteanca*, (el fiind numai în parte autorul acestei lucrări, în care folosește melodii ale unui amator, de profesie medic, cu numele de Gheorghe Otremba), și apoi *Fata răzeșului* (1881—1882), pe text de Gh. Irimescu. Cu toate că în prezentarea personajelor acestei din urmă piese, simpatiile libretistului și ale compozitorului sînt vădit de partea țăranilor, iar „moravurile boierilor, frivolitatea și concepția lor apar în mod limpede“ [1], conflictul social nu este zugrăvit cu destulă vigoare nici în libret, nici în muzică.

Ed. Caudella-*Fata răzeșului* (Romanță)



[1] Octavian Lazăr Cosma, *Opera românească*, Editura muzicală, București, 1962, pag. 113.

Urmează apoi opereta *Hatmanul Baltag*[1] (1882), o lucrare cu un limbaj eclectic pronunțat, fapt care a făcut pe unii cronicari, ca de exemplu Grigore Ventura, să reacționeze, atrăgînd atenția autorului „să creeze ceva care să aibă cel puțin o pecete românească".

Am amintit că un anumit grad de eclectism este un aspect caracteristic în parte și altor școli naționale; reprezentanții lor au recurs, de fiecare dată, la un limbaj „universalist", atunci cînd aveau de exprimat un conținut emoțional mai cuprinzător și mai diferențiat, față de care, vocabularul format din elementele muzicii populare orășenești nu era destul de bogat și de nuanțat. În rest, ei foloseau limbajul muzical popular, mai ales pentru exprimarea unor sentimente idilice, pastorale, festive și patriotice, sau în anumite momente ale acțiunii scenice, cînd accentuarea „coloritului local" era deosebit de potrivită.

Pentru făurirea unui limbaj național, Caudella, ca și alți compozitori români din trecut, folosea, după cît se pare, și unele procedee ale maeștrilor clasici și romantici, de la Haydn pînă la Schubert și Brahms, care au utilizat adesea melodii „à l'ongarese" (elemente din verbunk) sau „zingarese" etc., grefate pe trama armonică clasică, respectiv romantică.

Dintre toate lucrările scenice ale lui Caudella, opereta *Beizadea Epaminonda*, care urmează în ordine cronologică (1883 — pe text de Negruzzi), are limbajul cel mai „occidental", cel mai îndepărtat de strădaniile de pînă atunci ale compozitorului de a crea un stil dramatic „național", pe baza folosirii elementelor populare; faptul devine, în parte, explicabil, în urma orientării mai accentuate a publicului din acea vreme spre cultura muzicală occidentală, a formării gustului său în această direcție. În schimb, trebuie apreciat, după cum se cuvine, nivelul ridicat al meșteșugului tehnic cu care Caudella a realizat lucrarea sa, construcția formală, limbajul armonic viu, orchestrația colorată.

În intervalul de timp cuprins între 1881 și 1889, Caudella a fost deosebit de productiv, dînd la iveală, în afară de lucrarea sa de căpetenie, *Petru Rareș*, și cîteva lucrări scenice, de dimensiuni mai mici. În colaborare cu același dr. Gh. Otremba, scrie opereta *Dorman* sau *Romanii și Dacii*, după un libret de N. Beldiceanu, apoi opereta într-un act *La țară* (pe text de A. Reinicke). Acestor lucrări le urmează apoi, în 1907, *Traian și Dochia* (text de N. A. Bogdan),

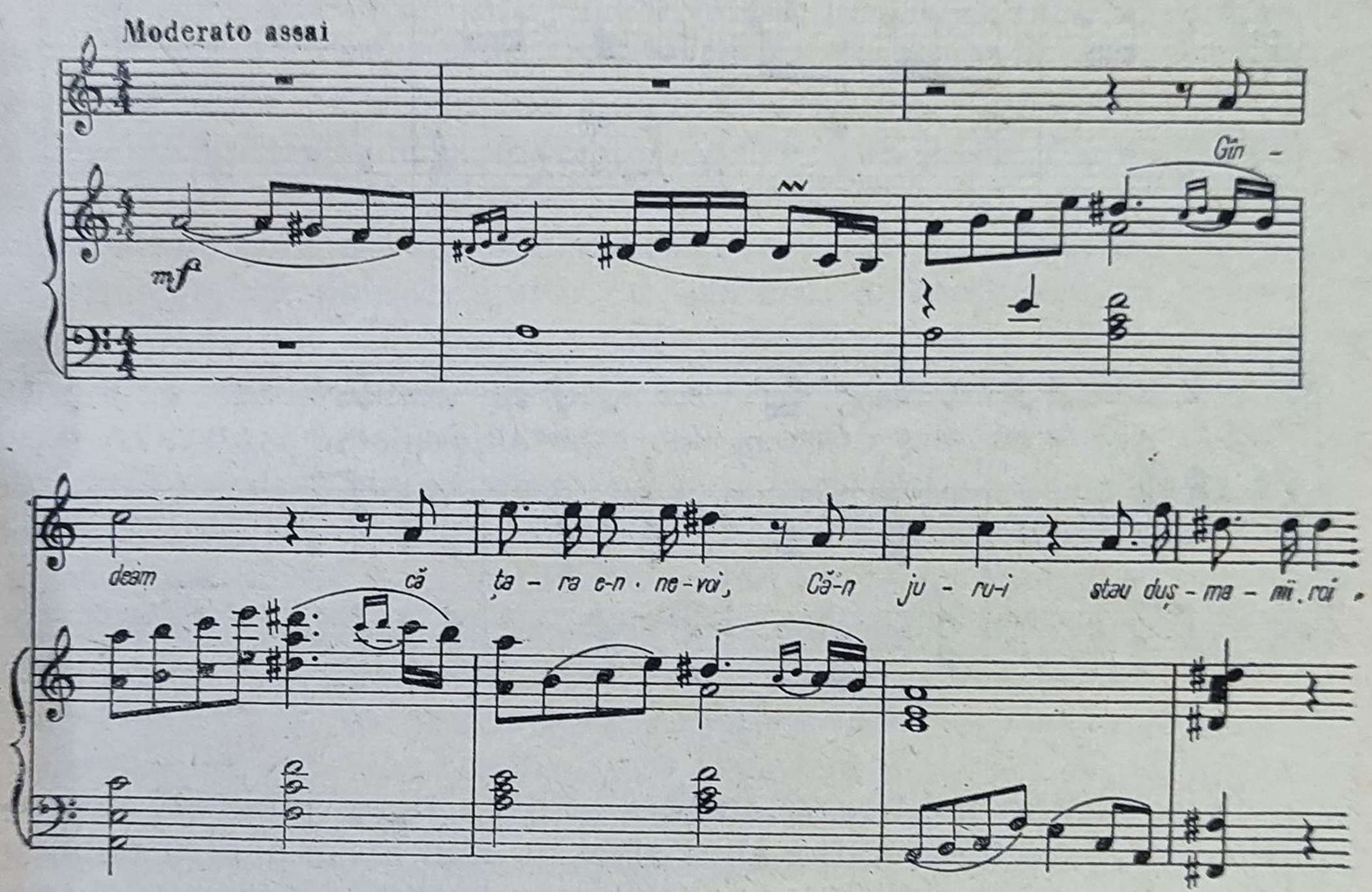
---

[1] Caudella numește această lucrare, ca de altfel toate lucrările sale scenice, operă comică. Menționăm însă că în cazul acestor lucrări este greu de făcut o delimitare precisă între operă și operetă, exceptînd opera *Petru Rareș*.

precum și legenda lirică, ce este în același timp și poemă alegorică, *Adevărul și minciuna* (pe un text de Matilda Kugler-Poni).

Opera istorică *Petru Rareș*, pe un libret de Theobald Rehbaum, a cărei premieră a avut loc la București în 1900, reprezintă nu numai punctul culminant al creației lui Caudella, dar și al întregii muzici dramatice românești din secolul XIX. Cu toate că și aici întîlnim frecvent italienisme, totuși limbajul este mai unitar decît cel al lucrărilor sale anterioare, elementului popular național fiindu-i rezervat un rol mai important. Muzica operei are o incontestabilă forță dramatică și de caracterizare a personajelor ; remarcabilă este și orchestrația colorată de care se folosește compozitorul.

Ed. Caudella-*Petru Rareș*

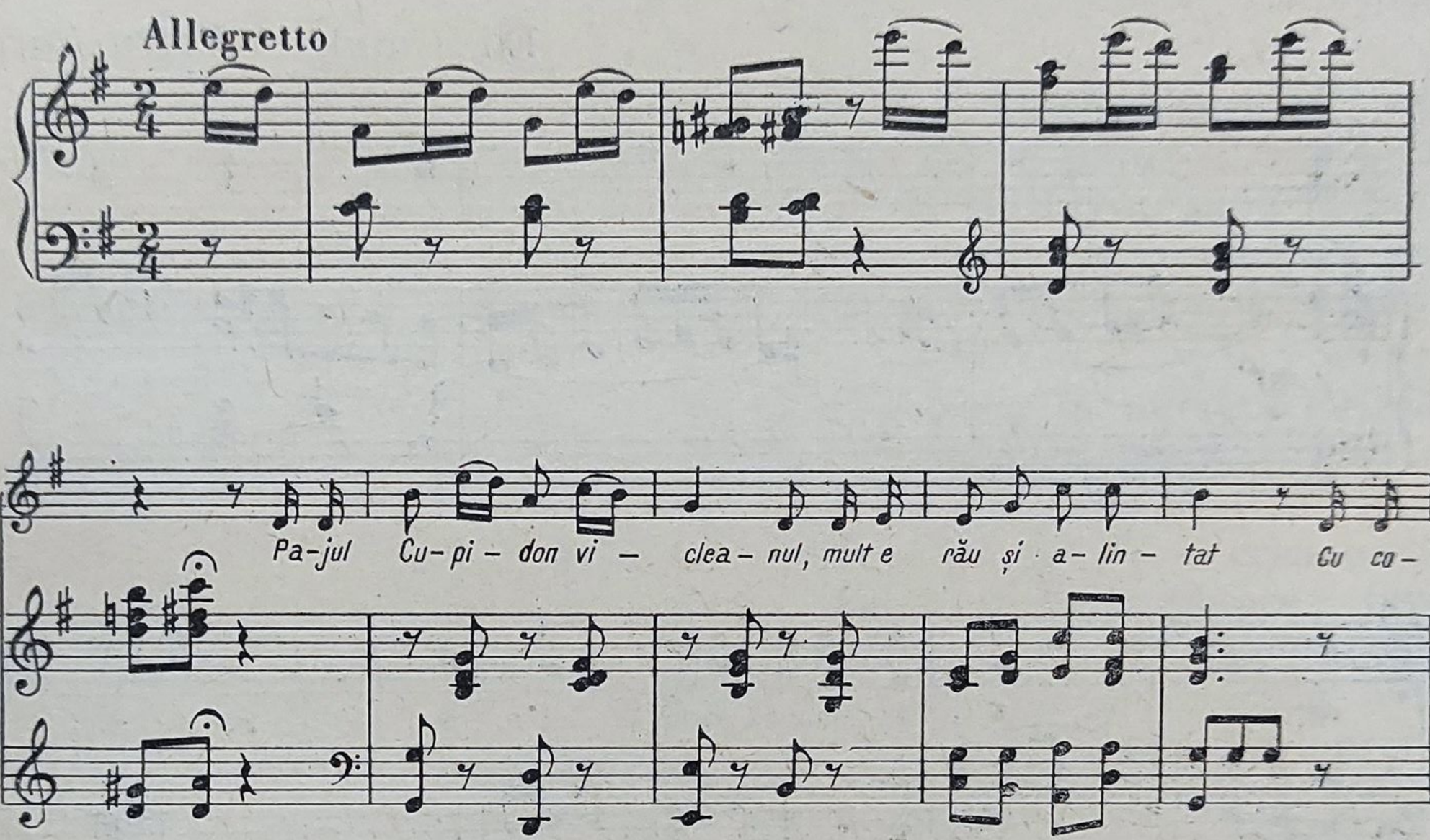


Din păcate — din cauza atitudinii ostile a cercurilor oficiale care acordaseră o situație privilegiată repertoriului străin — după cîteva reprezentații, opera *Petru Rareș* a dispărut pentru totdeauna din repertoriu ; astfel, ea nu a putut fi cunoscută de compozitorii din generația următoare, spre a le servi ca punct de plecare pentru creația proprie.

Ca și în lucrările dramatice, și în cîntecele și corurile lui Caudella, prezența și importanța elementului popular este în funcție de conținutul textului. De exemplu, în timp ce în limbajul muzical

al cîntecelor scrise pe versurile poetei Ana Konta Kernbach (*S-a stins*, *Cîntec de leagăn* etc.) și pe cele ale lui Mihail Codreanu elementul popular este absent, în cele șase cîntece, pe versuri de Iacob Negruzzi și ale altor poeți (Badea, Pletea, Gheorghe din Moldova), acesta joacă un rol mai însemnat, ca de altfel și în compozițiile sale corale *Rodica*, *Curcile* sau *Balada pentru voce și orchestră „Dochia“* (text de Riria Xenopol).

Ed. Caudella-*Pajul Cupidon*



În condițiile politice și culturale din a doua jumătate a secolului trecut, caracterul național al artei nu mai avea, pentru publicul burghez, aceeași semnificație ca pe timpul luptelor ei pentru putere, cînd „tonurile naționale“, cum le numea presa de pe vremea lui Flechtenmacher, aveau adeseori primatul față de un nivel artistic mai ridicat și cînd și gustul muzical al publicului era încă puțin evoluat ; spre sfîrșitul secolului însă, iubitorii de muzică începuseră a judeca creațiile românești și în raport cu operele străine. Lucrările dramatice ale lui Caudella erau astfel într-o situație de mijloc, prea „dificile“ pentru iubitorii de genuri muzicale mai ușoare, și oarecum depășite de vreme, pentru publicul deprins cu capodoperele literaturii muzicale universale, clasice și romantice.

La această atitudine a unei părți a publicului, cu vădite orientări cosmopolite, se referea Musicescu într-un articol în care spune: „Un asemenea indiferentism sau mai bine-zis dispreț ce se practică față de tot ce-i național ne-a lăsat urme triste și rele în toate. Nu a lăsat nici în muzică urme bune, căci pînă și trubadurii (lăutarii de prin sate — *n.a*) nu mai cîntă cu acea dragoste și foc cîntecele moștenite de la străbunii lor. Nu, astăzi, prin satele cele mai înfundate, mai degrabă veți auzi «Fata mamei Angot» decît o «Văleancă»".

O idee similară exprimă și Caudella, cu trei decenii mai tîrziu:

„...Nenorocirea noastră e că nu se apreciază lucrul făcut în țară.

Nu mai auzi spunînd «notre musique est ennuyeuse et monotone». Totul e, s-o scrii așa ca să nu fie «monotone et ennuyeuse». O împodobești prin armonii și orchestrațiuni interesante. Nu mai rămîne la îndoială că și muzicii noastre i se poate da locul ce i se cuvine între celelalte muzici internaționale și că are un *viitor și poate servi spre a-i da o dezvoltare a unui gen muzical superior*. Se înțelege, că neîncărcînd-o cu armonii și modulațiuni *disonante* de ale Domnilor Compositori *ultra moderni* care înăbușă melodia prin prea multă îmbrăcăminte" [1].

Avînd azi perspectiva istorică necesară pentru a face o analiză obiectivă creației înaintașilor, învinuirea de care se plînge Caudella, adusă muzicii românești din trecut, nu ni se pare tocmai neîntemeiată. Monotonia acestei muzici se datorește în special caracterului ei adeseori stereotip, elementul național — provenit din muzica populară orășenească din care se inspirau precursorii noștri — fiind reprezentat în majoritatea cazurilor doar de secunda mărită [2]. Concepția limitată a timpului în privința caracterului național al muzicii reiese de altminteri și din felul în care Caudella formula, în 1910, teoria specificului românesc pe baza unor „game naționale", stabilind că există numai trei game de acest fel [3].

Deși Caudella era atras în primul rînd de genul muzicii dramatice, el a compus, mai ales spre sfîrșitul vieții sale, și un număr considerabil de lucrări instrumentale, multe dintre ele, cu caracter

---

[1] Revista „Muzica", nr. 3, 1920.

[2] Vezi și studiul autorului „Rolul elementelor populare în procesul de formare a limbajului muzicii culte românești din secolul XIX", în *Studii de muzicologie*, vol. I, Editura muzicală, București, 1965, pag. 126.

[3] Vezi pag. 41.

ocazional *(9 fantezii naționale* pentru orchestră și *Idila cîmpenească)*; acestea sînt de altfel singurele dintre lucrările compozitorului care degajă un puternic specific național. *Uvertura „Moldova"* și cele două *Concerte pentru vioară cu acompaniament de orchestră* (acestea din urmă destinate, după cît se pare, din dedicația[1] primului concert, spre a fi cîntate de George Enescu) fac parte, ca și *Cvartetul pentru coarde și pian*, din lucrările cele mai reprezentative ale compozitorului.

Cu privire la *Uvertura „Moldova"*, executată în primă audiție 1914, „Revista idealistă" publică următoarea recenzie: „Subiectul inspirației la compunerea acestei uverturi are la bază invaziunea tătarilor în Moldova. Autorul caracterizează distinct toate fazele acestei cotropiri. De un efect mișcător e doina, care vorbește în mod elocvent de durerea moldovenilor. Asemenea și o frumoasă melodie a veneratului Alexandru Flechtenmacher, cu versurile poetului Vasile Alecsandri, «Scumpă țară și frumoasă» care este ca și un motiv conducător al întregii lucrări... Lucrarea dirijată de însuși autor, a fost primită cu entuziasm de public. A fost o meritată răsplată a unei munci în ogorul nostru muzical și un prinos de admirație pentru un compozitor român valoros".

Toate aceste lucrări de după *Petru Rareș* au fost scrise după 1900, cînd în muzica românească se manifestau tendințe stilistice cu mult deosebite de cele ale secolului XIX, deci cînd schimbările intervenite în gustul muzical constituiau deja, oarecum, o piedică în răspîndirea și popularizarea meritată a acestor creații.

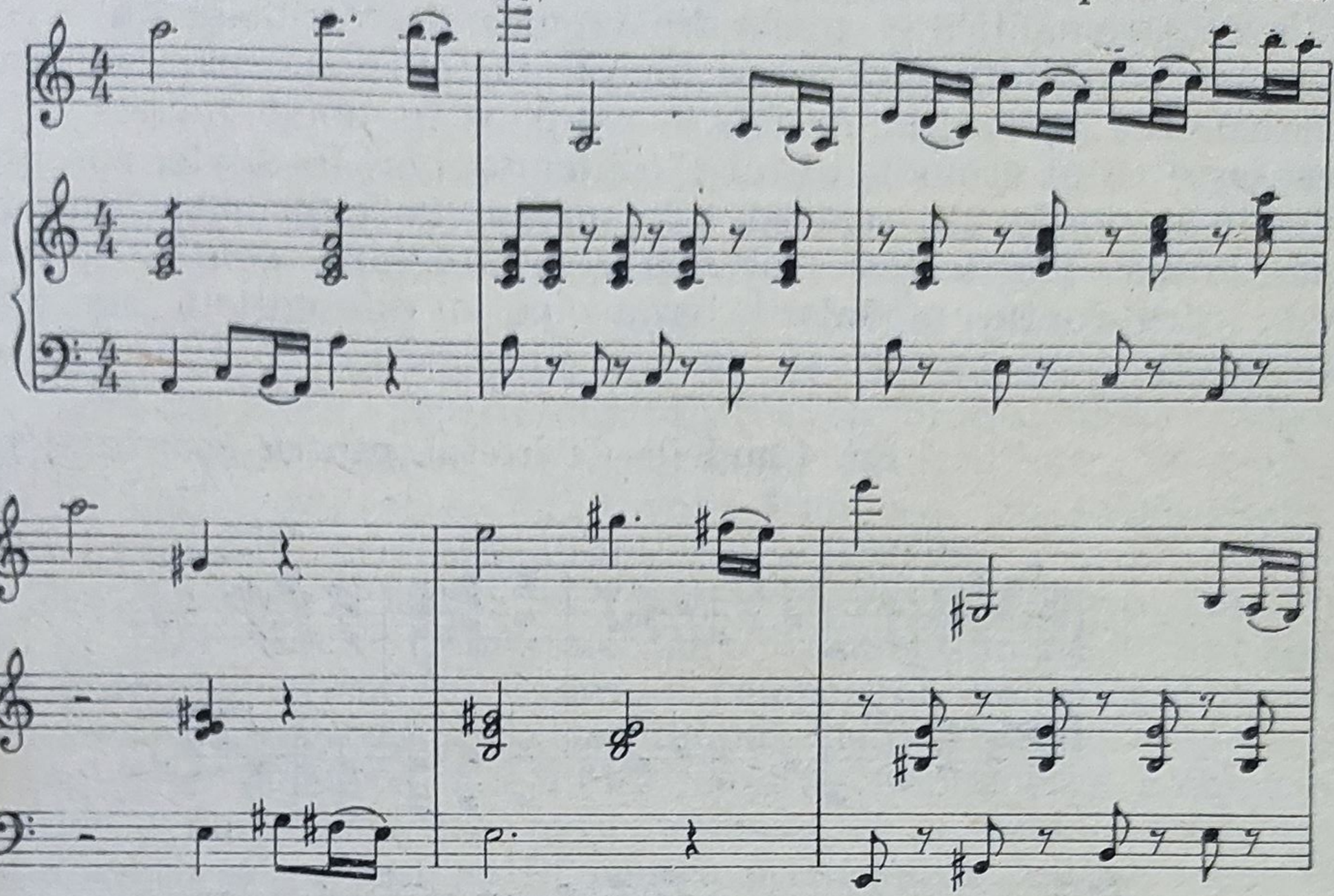
Lucrările instrumentale sus-amintite sînt deosebit de caracteristice în ceea ce privește stilul creației tîrzii a lui Caudella, pe de o parte, pentru felul în care caracterul popular orășenesc al temelor se îmbină cu stilul armonic influențat de romantismul german, pe de altă parte, din punctul de vedere al rolului important pe care elementele de romanță autohtonă îl au în construcția melodică a lucrărilor sale instrumentale.

Caracteristică pentru temele părților extreme ale concertelor este acea structură melodică de major-minor, în care singurele elemente specifice sînt secunda mărită și unele formule ritmice, împrumutate din muzica populară.

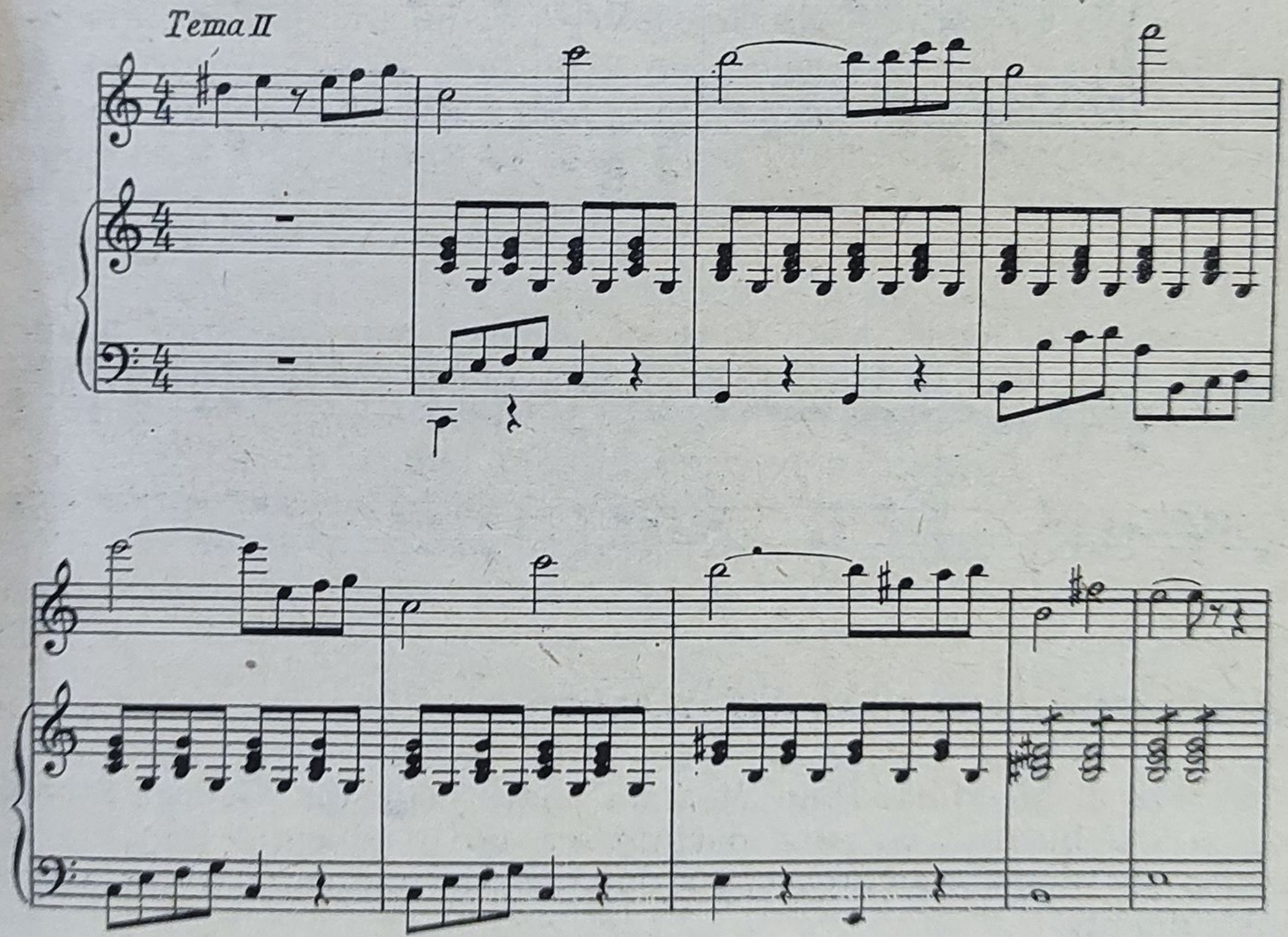
---

[1] Primul *Concert pentru vioară și orchestră* a fost executat la 5 iunie 1918 de George Enescu, în cadrul unui festival Eduard Caudella. Cu acest prilej, George Enescu a dirijat și un program alcătuit din lucrări de Caudella.

Tema I

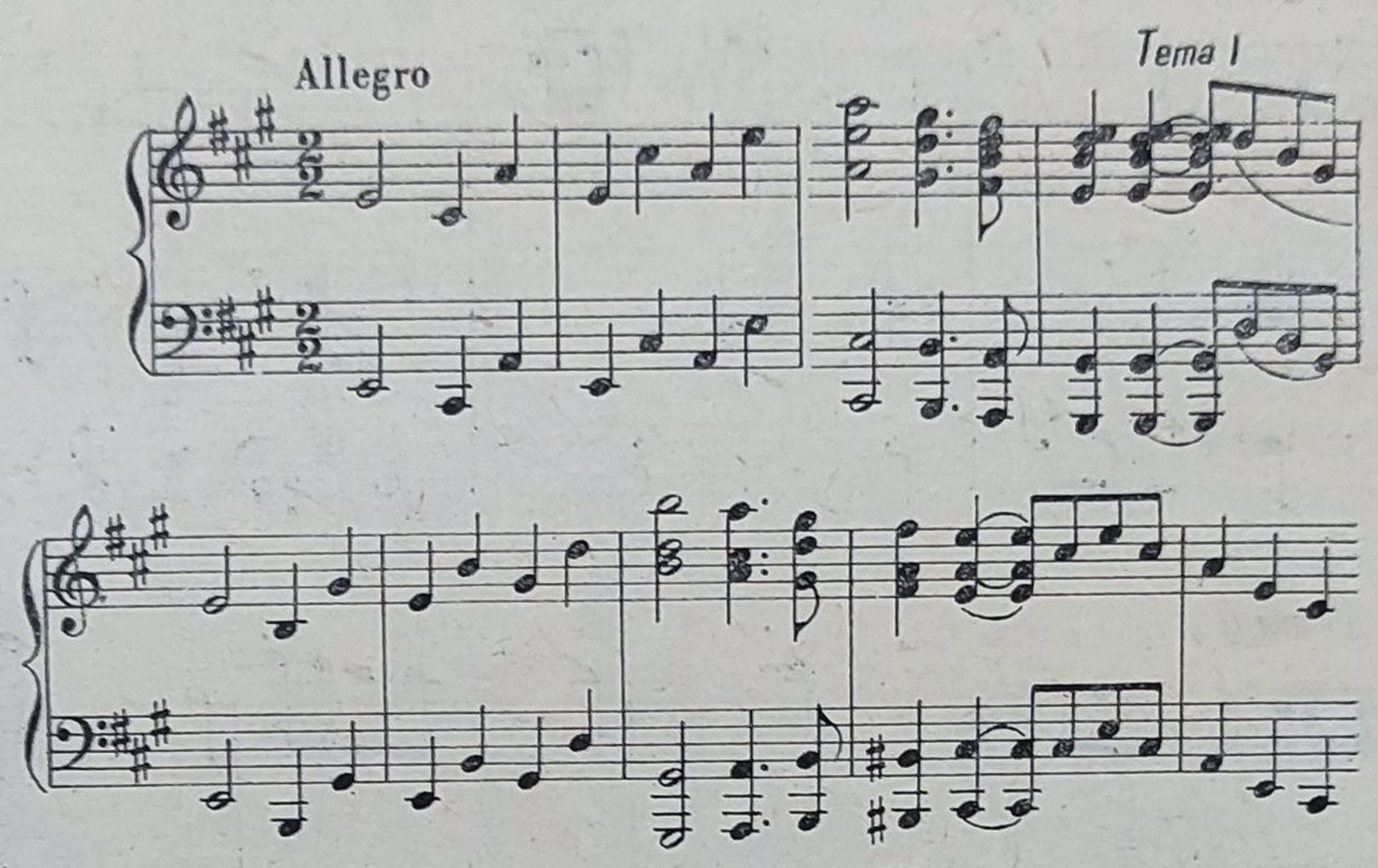


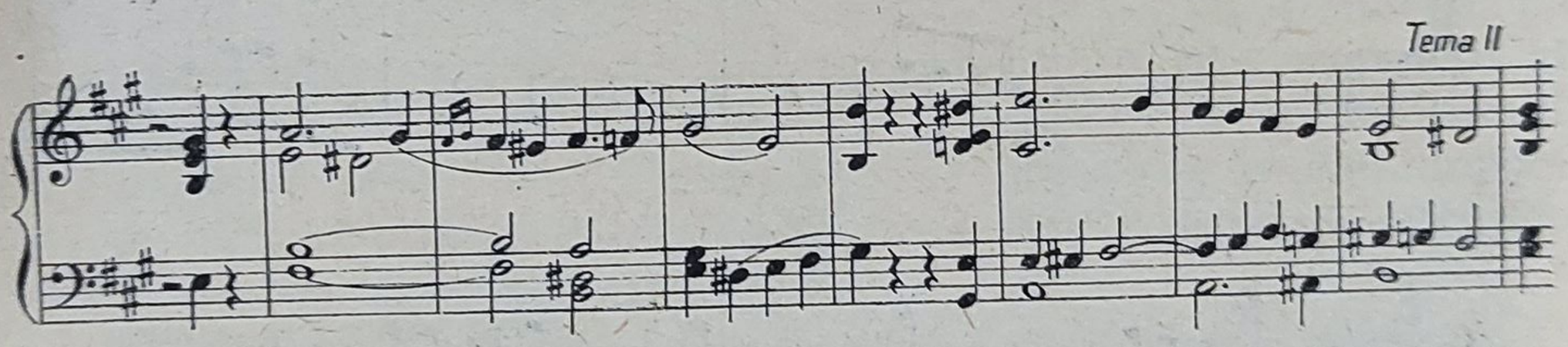
Tema II



Cu toate că întreaga creaţie a lui Caudella a fost influenţată de muzica romantică germană din vremea sa (Mendelssohn şi Schumann), această influenţă nu se manifestă totuşi în mod egal asupra gîndirii sale armonice. Astfel, în timp ce în unele lucrări el abia depăşeşte stilul armonic al lui Flechtenmacher, în altele, născute în diferite perioade ale creaţiei sale, modul de exprimare este mult mai evoluat (*Petru Rareş* şi mai ales *Cvartetul pentru coarde şi pian*, care conţin modulaţii bazate pe o diferenţiată succesiune armonică).

Ed. Caudella-*Cvartetul pentru coarde şi pian*





GEORGE STEPHĂNESCU (13.XII 1843—25.IV.1925)

Fiu al lui Mihai Hagi Stephan, mare negustor, George Stephănescu s-a bucurat în casa părintească de o educaţie îngrijită, iar mama sa, pianistă amatoare, i-a dat încă de mic copil lecţii la acest instrument.

Paralel cu studiile sale de liceu, a urmat, în particular, pianul și armonia, apoi, după înființarea Conservatorului în 1864, își continuă studiile la această școală, fiind elev al lui Eduard Wachmann. Talentul său de compozitor a fost remarcat încă de pe vremea cînd era elev ; cu ocazia primei producții a Conservatorului, i s-a executat o lucrare pentru orchestră și una pentru cor și orchestră. Terminîndu-și studiile la Conservatorul din București cu un rezultat excepțional — premiul I cu medalie — viitorul muzician, care și-a schimbat numele de Stephan în cel de Stephănescu, pleacă în anul 1865 la Paris, pentru desăvîrșirea sa profesională, studiind armonia cu Henri Reber, iar compoziția cu Ambroise Thomas și Auber. Fiind înzestrat și cu o voce frumoasă, pe lîngă studiile sale de compoziție, urmează și canto cu Delle Sedie.

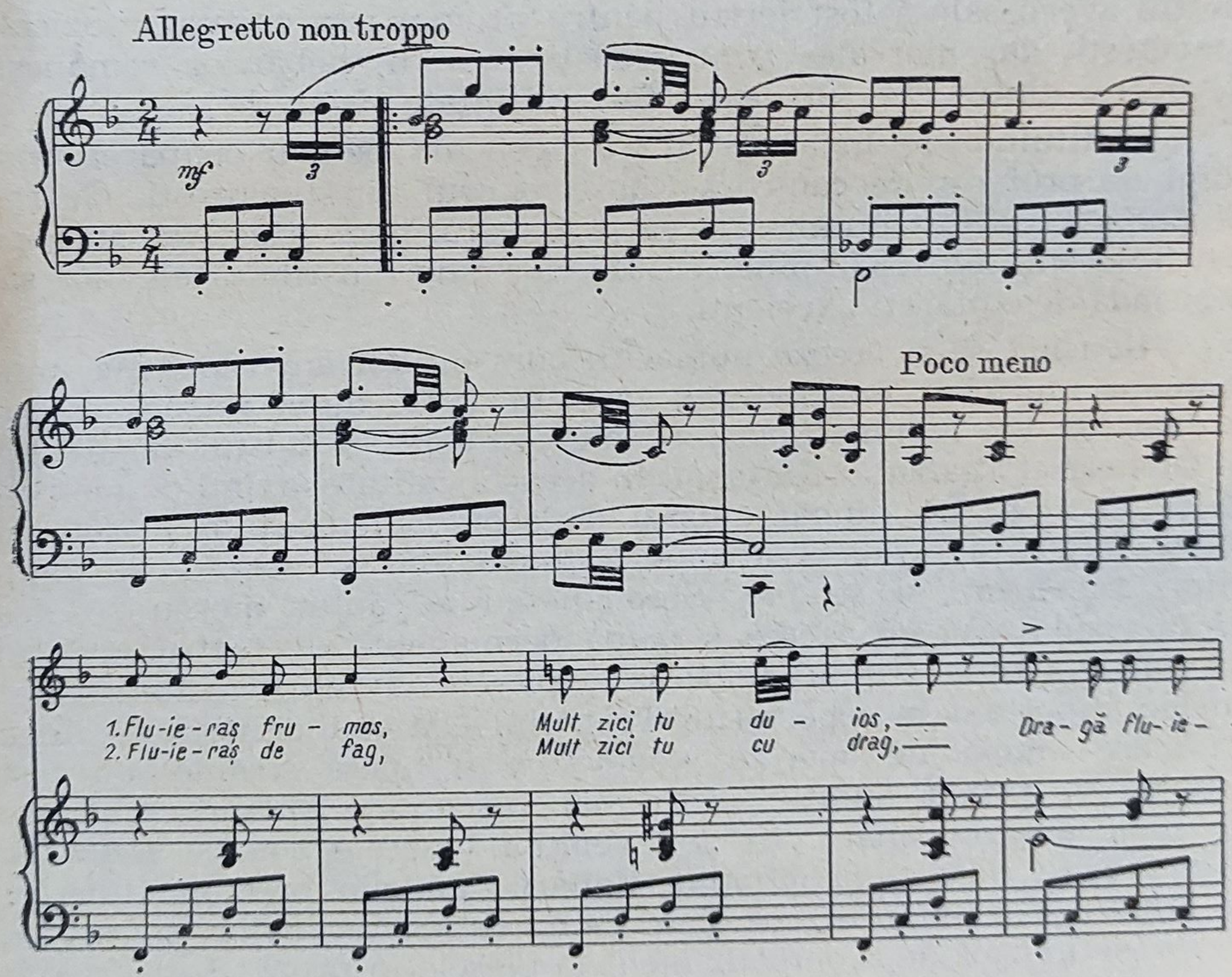
Stephănescu a rămas la Paris pînă la terminarea studiilor sale, în 1871. Zilele frămîntate ale Comunei din 1870 au lăsat urme puternice în sufletul tînărului compozitor, hotărîtoare pentru orientarea sa progresistă din tot timpul vieții. Aceasta se vede și din faptul că îndată ce s-a întors în țară, Stephănescu a împărțit țăranilor o bună parte din moșia rămasă de pe urma tatălui său. Restul averii sale a fost jertfit pentru promovarea culturii muzicale românești, dar mai ales pentru susținerea înjghebărilor românești de operă, dintre care unele au fost înființate chiar de el.

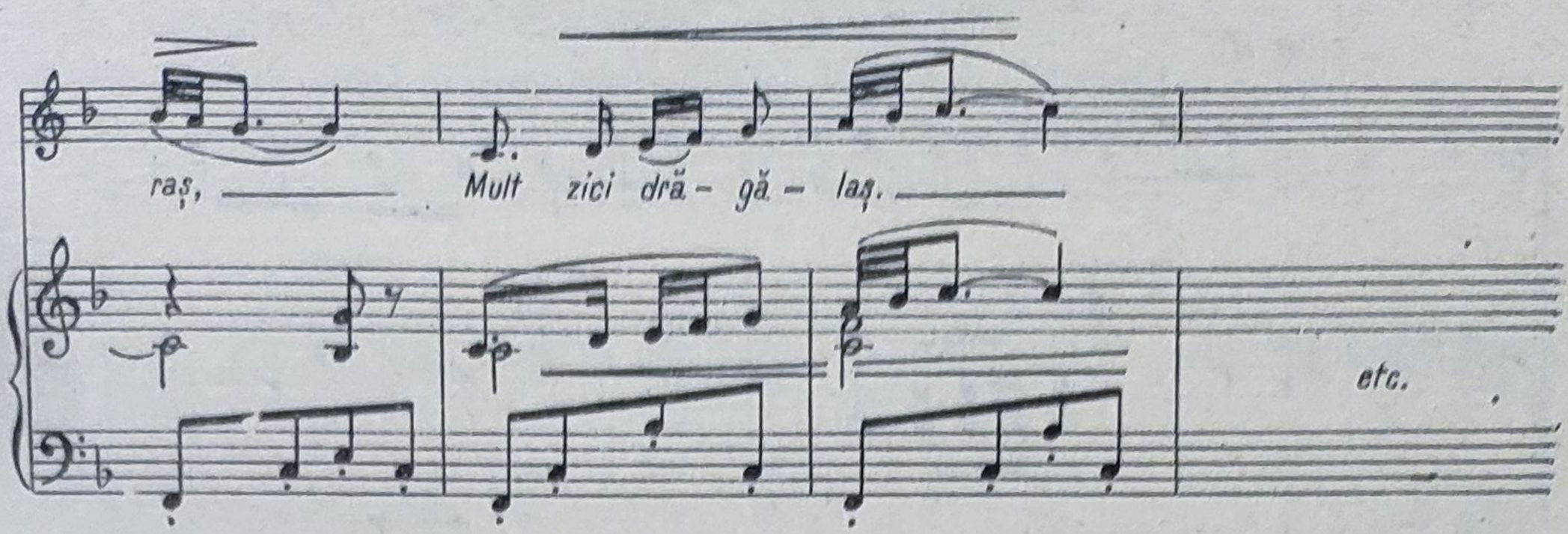
Instituindu-se în anul 1872 un concurs pentru ocuparea postului de profesor de canto la Conservatorul din București, George Stephănescu a fost numit la această catedră, unde a activat aproape patru decenii, din 1872 pînă în 1911, formînd din rîndul elevilor săi o pleiadă de cîntăreți excelenți.

Reușind să-și creeze numai în curs de doi ani reputația unui eminent muzician multilateral, în anul 1874, după retragerea lui Alexandru Flechtenmacher, i se încredințează și postul de dirijor al Orchestrei Teatrului Național. În această calitate, avînd de instruit și de executat nu numai muzica de acompaniament la piesele în proză jucate pe scena Teatrului Național, dar și operete și vodeviluri românești și străine, Stephănescu a căutat mereu să dea ființă visului său de a crea o trupă permanentă de teatru muzical românesc. Grație străduințelor sale, piesele cu muzică au căpătat un loc important în repertoriul Teatrului Național. Astfel, pe lîngă un mare număr de operete, vodeviluri și opere străine, au fost cîntate, în primă audiție, cele mai însemnate lucrări muzicale ale unor autori români, ca de exemplu, operele comice *Beizadea Epaminonda, Hatmanul Baltag* de Eduard Caudella, precum și lucrări de Eduard Wachmann. Avînd, în calitatea sa de dirijor, și sarcina de a scrie muzică de acompaniament la piesele în proză, Stephănescu

a compus muzică pentru *Hamlet*, *Pygmalion*, *Fecioara din Orleans*, *Regele Lear* etc., precum și pentru piese românești ca: *Ovidiu*, *Cazacii și polonii*, *Răzvan și Vidra* și multe altele. Activitatea sa de compozitor de muzică de teatru nu s-a mărginit însă numai la atît. El a creat operetele *Mama soacră*, *Cometa* și *Scaiul bărbaților*, cu subiecte în care sînt satirizate moravurile societății din acea vreme. Dar lucrarea sa dramatică cea mai însemnată, care s-a bucurat de o mare popularitate la timpul ei, reluată acum cîțiva ani cu deosebit succes de Teatrul Național din Iași, a fost feeria muzicală *Sînziana și Pepelea*, pe un libret de Vasile Alecsandri. Bazată pe inspirație folclorică, această feerie s-a dovedit a fi lucrarea muzicală scenică cea mai trainică a lui George Stephănescu. Partitura ei conține pagini de autentică frumusețe muzicală, ca, de exemplu, „Cîntecul fluierașului", „Aria Sînzienei", „De multe nopți mi-e somnul agitat", „Alaiul lui Papură Vodă".

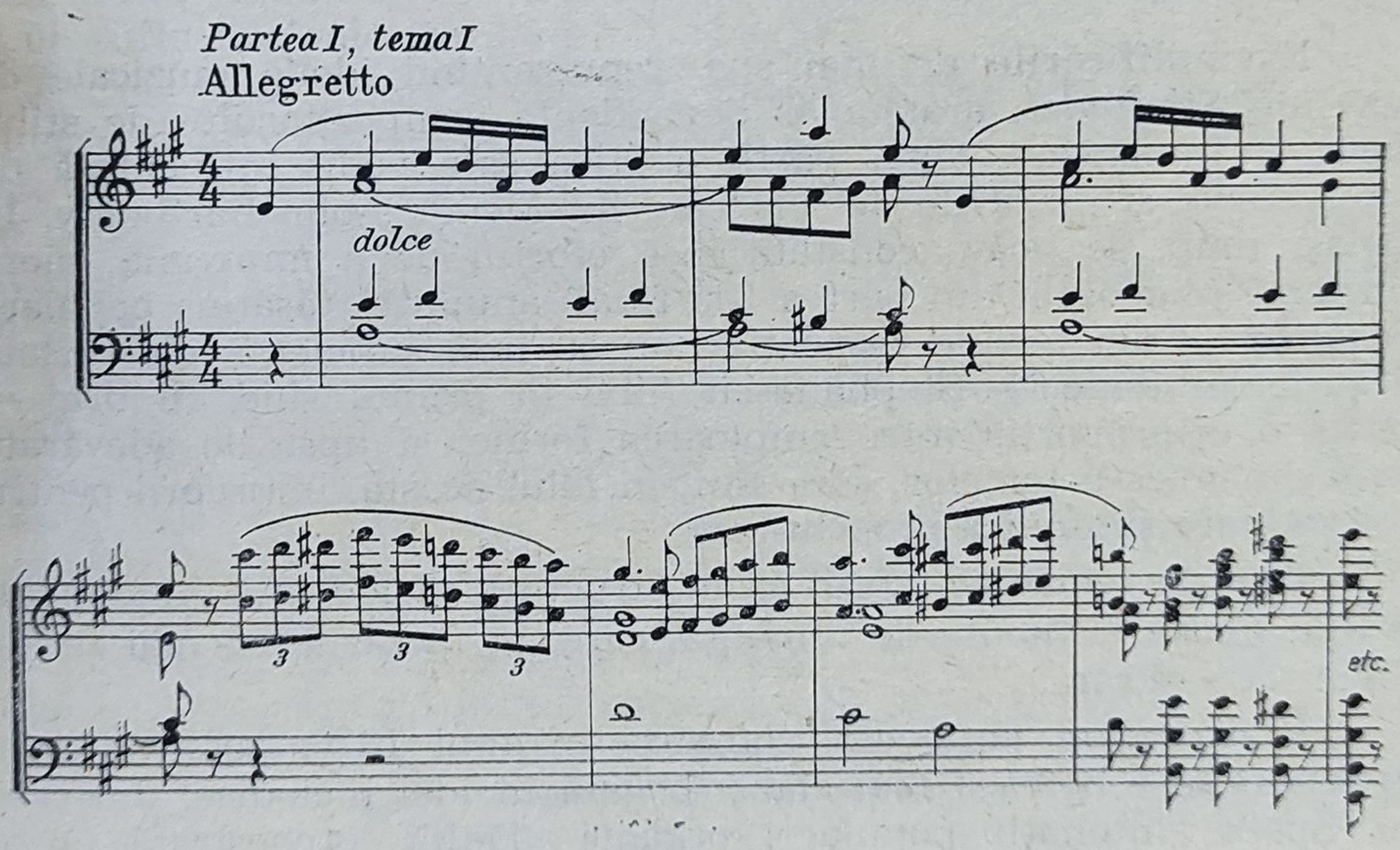
G. Stephănescu-*Cîntecul fluierașului*

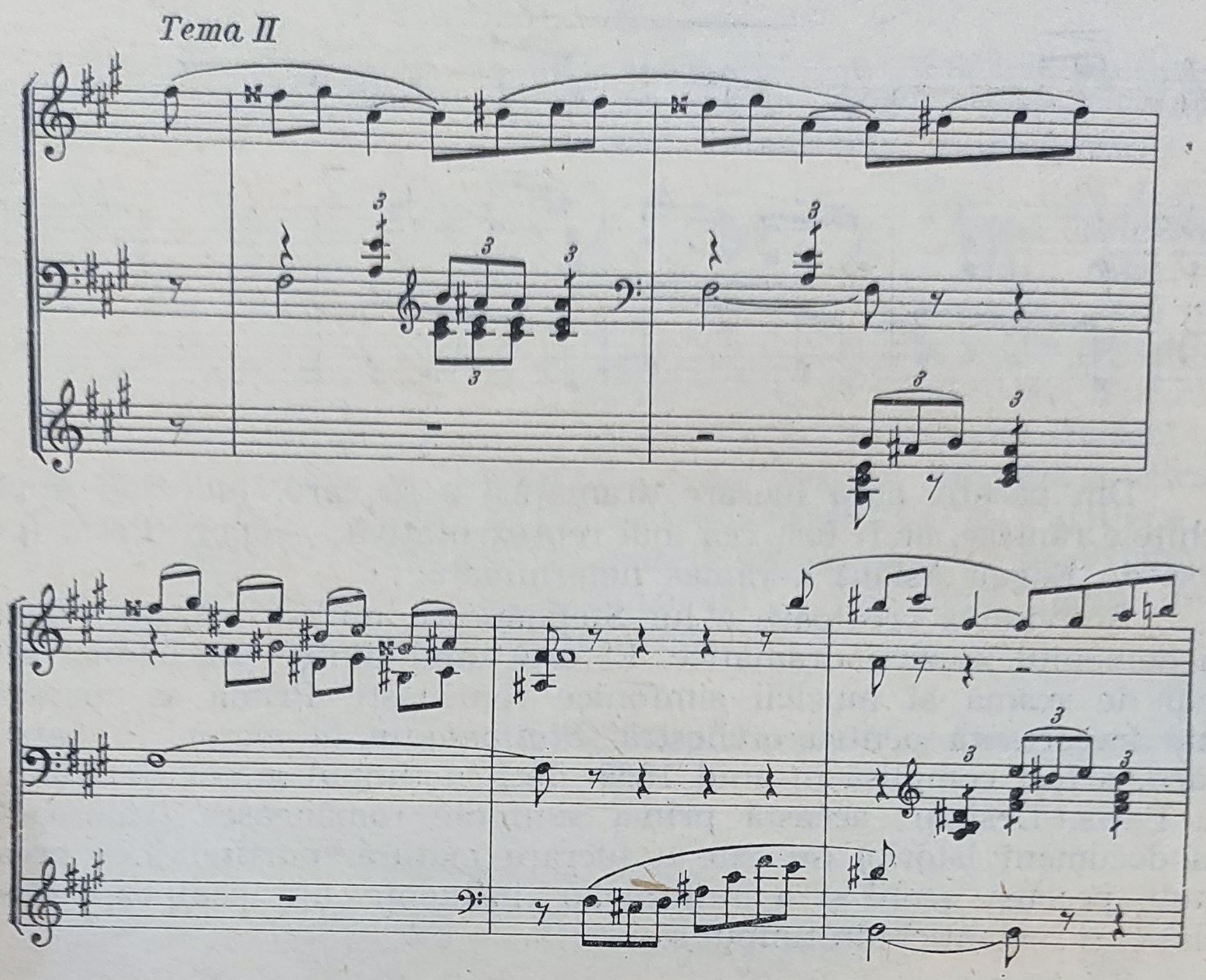




Din păcate, acea lucrare dramatică a sa care, judecînd după schițele rămase, ar fi fost cea mai reprezentativă — opera *Petra* (pe text de Edgar Aslan) a rămas neterminată.

Activitatea creatoare a lui Stephănescu nu s-a mărginit doar la domeniul muzicii dramatice. El este unul dintre precursorii cei mai de seamă ai muzicii simfonice românești. Prima sa lucrare mai importantă pentru orchestră, *Simfonia în la major*, în patru părți, a fost compusă în anul 1869, deci în timpul anilor de studiu la Paris. Desigur, această primă simfonie românească (valoroasă ca document istoric) nu este o lucrare matură, purtînd încă prea mult pecetea școlii și a multiplelor influențe ale compozitorilor clasici și romantici din timpul său.



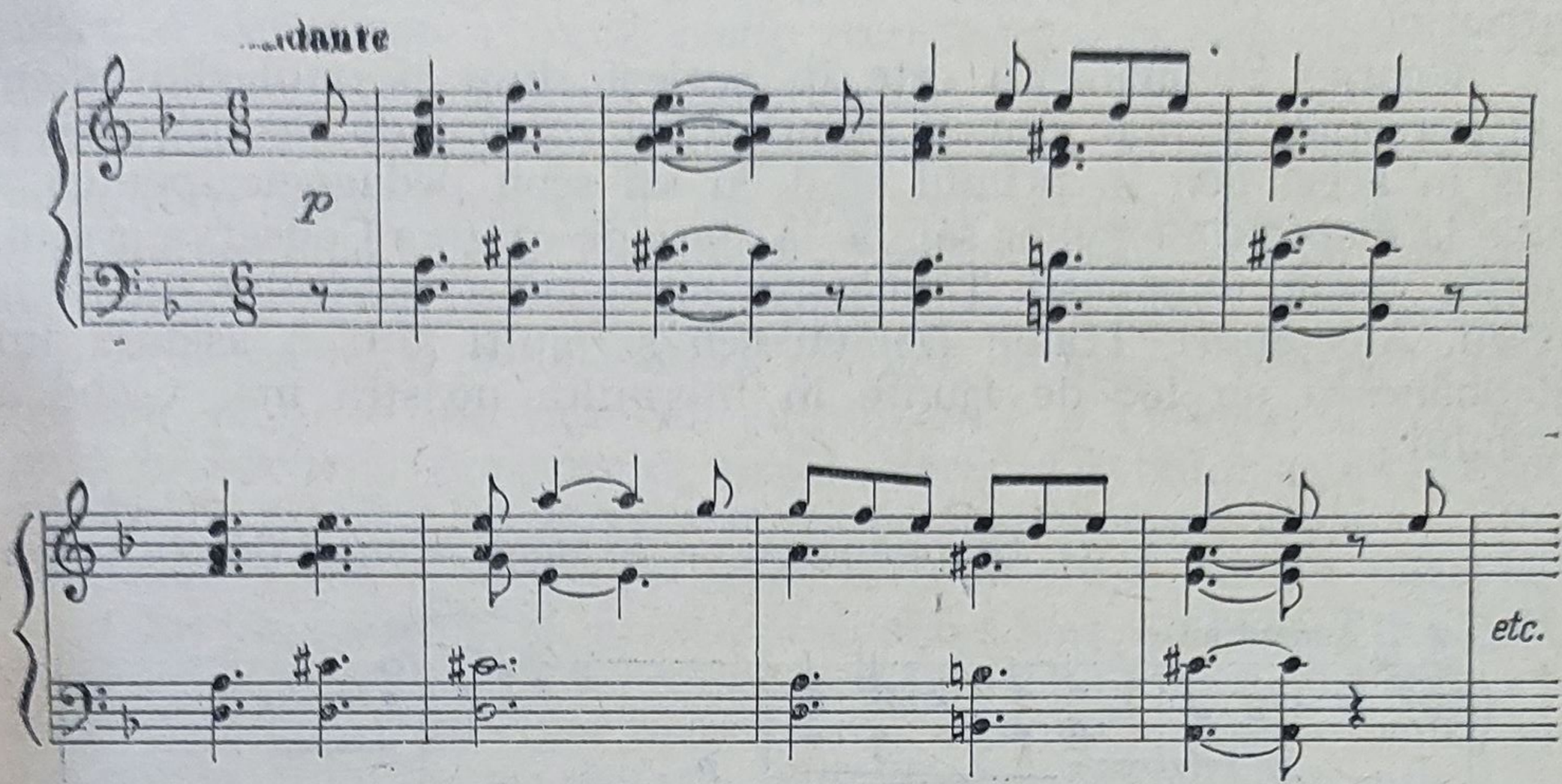


Exemplificările de mai sus, reprezentînd ideile muzicale de bază ale *Simfoniei*, arată clar dependența compozitorului de stilul clasic și romantic ; tema părții a III-a este vădit influențată de scherzourile și „jocurile de iele" ale lui Mendelssohn-Bartholdy. În același timp, se poate constata însă efortul de a impregna unora din teme (îndeosebi din partea I și final) anumite trăsături populare românești. Cum temele respective nu au însă suficientă plasticitate și suflu simfonic — Stephănescu fiind în primul rînd un liric — există o disproporție între amploarea formei și lipsa de adevărată forță dinamică a temelor, care sînt, în felul acesta, improprii pentru o dezvoltare simfonică propriu-zisă.

Este de remarcat faptul că în structura melodică a *Andantelui* se află multe elemente de romanță, care, în lucrările de mai tîrziu, devin tot mai rare.

În *Uvertura națională*, compusă în anul 1876, personalitatea autorului se reliefează mai clar ; bogată în idei melodice, din care nu lipsesc intonații populare, organic clădită, orchestrată cu o

bună mînuire a meşteşugului, această *Uvertură* este una din lucrările româneşti reprezentative pentru literatura simfonică din veacul trecut.



Temele acestei *Uverturi* au, pe lîngă un caracter mult mai popular decît cele ale *Simfoniei*, şi un profil melodico-ritmic mai plastic, datorită cărora compozitorul — care între timp a cîştigat mai multă experienţă — a reuşit să dea dezvoltării lor o amploare şi un suflu simfonic mai larg.

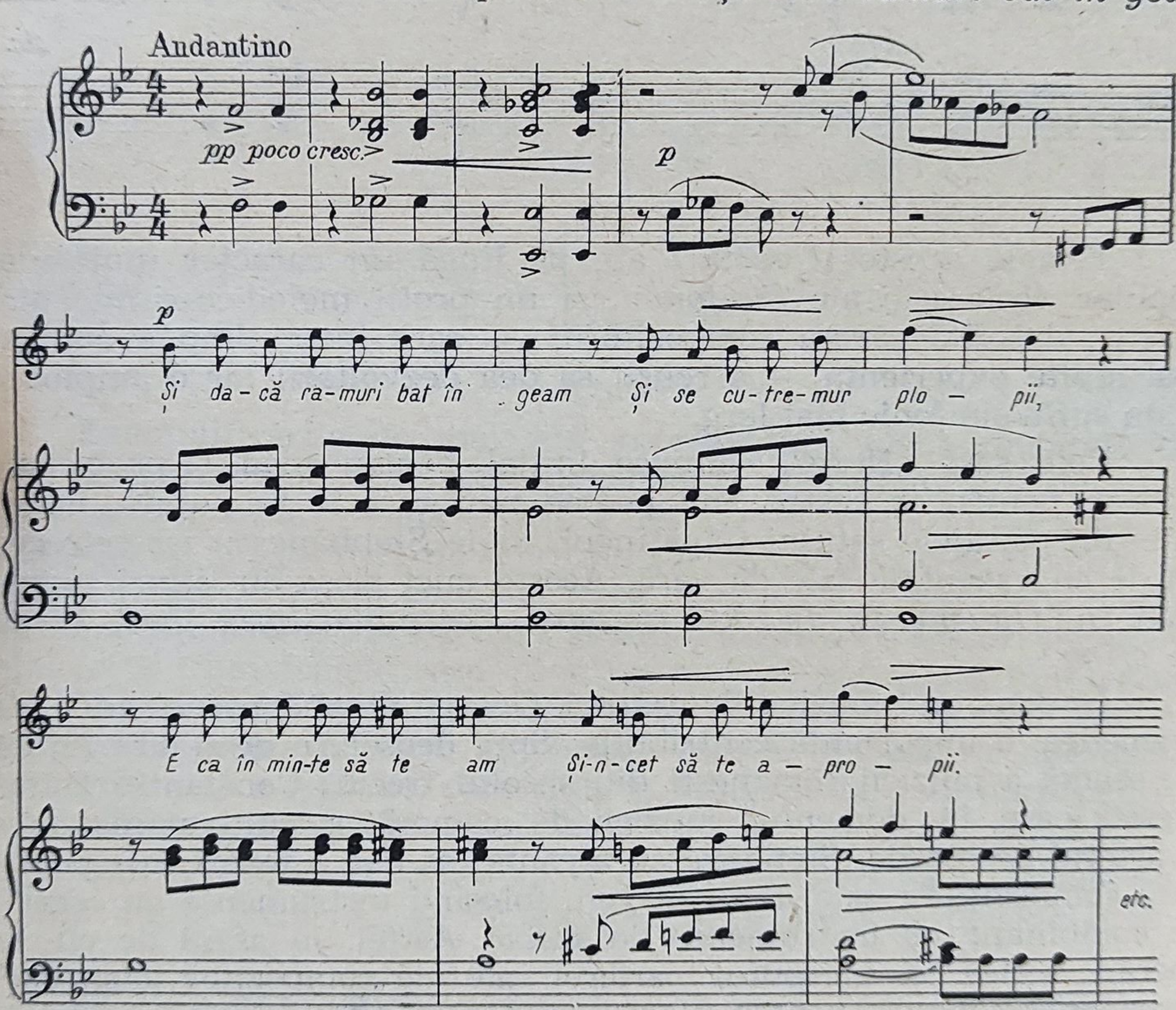
Cele şase „Hore", compuse iniţial pentru pian, şi prelucrate ulterior pentru orchestră, sînt poeme simfonice în miniatură, inspirate din peisajele satului Căpăţîneni, unde Stephănescu îşi petrecea an de an vacanţele sale de vară. Aceste mici piese au titluri sugestive, ca : *În munţi, În alte timpuri, Lacrimile, Între flori, Visul, În crîng.*

În domeniul muzicii de cameră, George Stephănescu a adus, de asemenea, o importantă contribuţie. Spre deosebire de o altă figură de seamă a muzicii româneşti din secolul trecut, Constantin Dimitrescu, care, în domeniul muzicii de cameră, a cultivat mai ales cvartetul de coarde, Stephănescu a căutat să dea o formă mai populară compoziţiilor sale de acest gen, folosind instrumente cu coarde în combinaţie cu instrumente de suflat. Astfel, în afară de cîteva lucrări scrise la începutul carierei sale de compozitor (cum sînt bunăoară : sonatele pentru pian, sonatele pentru violoncel şi pian), el a îmbogăţit muzica noastră de cameră şi cu un septet şi două octete pentru coarde, suflători şi pian.

Stephănescu a scris și un număr considerabil de coruri, cu și fără acompaniament. Înflăcărat patriot, vibrînd la toate evenimentele istorice din timpul său, compozitorul și-a exprimat sentimentele de dragoste față de țară în numeroase lucrări corale cu caracter patriotic.

George Stephănescu este în același timp și unul dintre cei mai personali și mai gingași compozitori români de lieduri, deși a scris în acest gen în primul rînd cu un scop pedagogic, pentru a pune la dispoziția elevilor săi, de la clasa de canto a Conservatorului, lucrări vocale românești. Tălmăcirea muzicală a versurilor lui Eminescu, Alecsandri, Traian Demetrescu și mulți alții îi asigură lui Stephănescu un loc de frunte în literatura noastră mai veche a liedului.

G. Stephănescu — *Și dacă ramuri bat în geam*



Nu pot lipsi din enumerarea lucrărilor sale nici cîntecele dedicate școlarilor, compuse cu scopul de a răspîndi în rîndurile

tineretului dragostea pentru muzică. Animator de o energie neînfrîntă, la o vîrstă cînd ar fi avut tot dreptul de a se odihni pe laurii dobîndiți într-o lungă și multilaterală activitate artistică, în calitate de inspector pe țară al învățămîntului muzical, Stephănescu a consacrat o bună parte din bogata sa activitate problemelor de educație muzicală a tineretului.

Unul din meritele sale deosebite, care a lăsat urme adînci în cultura noastră muzicală, l-a constituit și lupta susținută pentru înființarea unei opere românești. Stephănescu — spre deosebire de cercurile oficiale — nu a văzut în operă un mijloc de delectare a protipendadei, a privilegiaților pe bază de avere ; pentru el opera trebuia să fie o instituție de culturalizare a maselor, o instituție pusă în serviciul progresului social. Vorbind într-un articol despre adevărata menire a teatrului muzical, Stephănescu spunea : „Teatrul este școala și distracția poporului, iar nu a cîtorva bogătași".

În Capitolul I al prezentei lucrări sînt arătate dificultățile cu care a avut de luptat teatrul românesc încă de la începuturile sale. Domnitorul și clasa diriguitoare, văzînd în piesele românești un periculos mijloc de agitație împotriva orînduirii existente și, în același timp, urmărind diferențierea de poporul de rînd prin preferința pentru teatrul și muzica străină, favoriza trupele de operă venite de peste hotare. Dintr-o întîmpinare a lui Costache Caragiale, adresată autorităților, reiese că „Teatrul Național se socotește asuprit plătind aproape întreit decît italienii..." [1]. Trupele italiene și-au păstrat această situație privilegiată aproape pînă la începutul secolului nostru, deoarece protipendada nu avea încredere nici în talentul artiștilor români și nici în reușita unui spectacol cîntat în românește. De aceea, primul spectacol de operă organizat în 1885 de Stephănescu, cînd opera *Linda de Chamounix* de Donizetti a fost cîntată în românește, a însemnat un mare eveniment cultural și politic și totodată un bun prilej de a demonstra că limba română este deosebit de aptă pentru operă. Cronica muzicală a ziarului „Doina" (nr. 41/1885) face următoarea apreciere entuziastă a spectacolului : „Două sînt motivele care fac ca această reprezentație să aibă pentru noi românii caracterul unui eveniment ; întîiul că s-a găsit — ca și nemuritorul Lazăr (Gheorghe Lazăr — *n. a.*) un Stephănescu căruia să-i treacă prin minte că posibil este a se cînta o operă în limba română, și al doilea, lucru de mai mare importanță încă, că tot acel Stephănescu a crezut că tot cu același succes, dacă nu cu un succes și mai mare,

---

[1] Ion Massoff, *Op. cit.*, pag. 393.

cum deja a probat-o, se poate cînta o operă fie italiană, fie franceză ori germană, cu elemente pur românești, cum de asemenea a probat-o".

Memoriile, articolele, discursurile lui George Stephănescu sînt mărturii care acuză grav regimurile trecute pentru nepăsarea și disprețul lor față de arta românească.

Cînd compania lirică înființată în anul 1892 de George Stephănescu este nevoită să-și închidă porțile din cauza lipsei unei subvenții de stat, a concurenței și a acțiunilor de subminare a impresarilor străini și a cozilor de topor din țară, Stephănescu cere guvernului o subvenție pentru reînființarea trupei de operă. Guvernul acordă într-adevăr o subvenție în sumă de 80.000 lei, dar nu trupei române, ci uneia străine.

În memoriul înaintat de George Stephănescu Camerei Deputaților, se pot citi următorele : „Teatrul de muzică este una din manifestațiunile artei, care contribuie la dezvoltarea gustului în toate clasele societății, la întărirea cultului frumosului, care înnobilează și înalță inima poporului. Dar cum se potrivesc aceste drepte și frumoase idei cu concluzia care cere înființarea unei opere italiene. Nu e nevoie de multe vorbe, ca fiecare să înțeleagă că dezvoltarea tuturor acestor înalte sentimente nu se va putea dobîndi decît atunci cînd poporul, de care se vorbește în expunerea de motive, va pricepe ceea ce se spune pe scenă și desigur italienesca milaneză sau toscană nu o pricepe poporul român" [1].

Și, mai departe, Stephănescu spune în același memoriu : „Școala italiană care a avut un trecut strălucit, astăzi mai că nu există, din cauza comerțului ce fac maeștrii cu vocile și din cauză că se formează trupe de speculă în loc de trupe pentru formarea și înălțarea cultului frumosului. Ei bine, noi credem că nu pentru stabilirea unei asemenea trupe, țara noastră trebuie să facă sacrificii".

„Nu numai că aceste trupe italiene au speculat publicul românesc — în colaborare cu directorii Teatrului Național și cu Ministerul Instrucțiunii Publice — dar și nesocotesc gustul noului public, doritor să asculte opere în limba țării. În definitiv, întrebăm pe cei care susțin subvenționarea operei italiene, de zeci de ani de cînd opere italiene subvenționate se cîntă în România, care este gustul pe care l-au dezvoltat în public, care artă ? Noi cerem cu stăruință să se înființeze opera română, căci sîntem convinși, după cum vom proba, că mijloacele le avem. Încercarea ce se face de a

---

[1] Vezi și Gabriel Stephănescu, *George Stephănescu* — Viața în imagini, Editura muzicală, București, 1962, pp. 17—18.

se da banii țării pentru a se încuraja un negustor într-o întreprindere pe care ar vrea el s-o facă, nu e bună, nici folositoare. Nici un sacrificiu nu e prea mare, cînd se face pentru gloria și mîndria națiunii. Și nu credem că va îndrăzni cineva să ne spună, că ceea ce cerem noi nu e spre gloria și mîndria națiunii" [1].

Nepăsarea guvernanților de atunci era cu atît mai puțin justificată cu cît George Stephănescu făcuse în fruntea înjghebării sale de operă o dovadă strălucită că dispunea de un bogat repertoriu de lucrări românești și străine, precum și de elemente excepționale (în majoritate elevi ai săi), care, mai pe urmă, lipsite de posibilitatea de a cînta în țară, au plecat în străinătate ; printre aceștia se numără sopranele Hariclea Darclée, Elena Teodorini, tenorul Gabrielescu, baritonul Popovici-Bayreuth.

Avîntul indiscutabil pe care îl luase în ultimele două decenii ale secolului trecut creația românească de muzică de teatru, ca și arta interpretării de către cîntăreți români a lucrărilor autohtone și străine se datoresc în mare parte și muncii neobosite a lui Stephănescu, care și-a pus întregul talent, priceperea, experiența și chiar avutul său în serviciul promovării Operei românești.

Om cu excepționale calități morale, Stephănescu a luptat fără preget, în ciuda tuturor vicisitudinilor, pentru înfăptuirea mărețului ideal care a încălzit inima muzicienilor români și a tuturor acelora ce doreau cu adevărat propășirea artei muzicale românești.

În întreita sa calitate de compozitor, pedagog și dirijor, Stephănescu a desfășurat, timp de cîteva decenii, o activitate atît de importantă prin complexitatea ei, atît de bogată în roade, atît de însemnată pentru dezvoltarea muzicii din țara noastră, încît figura lui rămîne aceea a uneia dintre personalitățile cele mai marcante ale istoriei românești din secolul XIX.

CONSTANTIN DIMITRESCU (7.III.1847—9.V.1928)

Înființarea primei orchestre cu caracter permanent, în 1866, și concertele dirijate de Eduard Wachmann, începînd din 1886, precum și constituirea, din inițiativa cîtorva muzicieni, a unui cvartet cu o activitate regulată, au contribuit într-o măsură mai largă la formarea gustului muzical al publicului din București și Iași. Existența unui auditoriu, deși încă nu prea numeros, capabil să guste această muzică, a reprezentat un imbold pentru compozitorii noștri de a cultiva și aceste genuri muzicale superioare.

---

[1] Vezi și Gabriel Stephănescu, *Op. cit.*, pag. 18.

Dintre compozitorii noştri din această perioadă care au scris muzică de cameră — George Stephănescu, Eduard Caudella, Paul Ciuntu — Constantin Dimitrescu a acordat acestui gen o importanţă primordială, compunînd 7 cvartete pentru coarde.

Dimitrescu şi-a început de tînăr studiile muzicale la şcoala lui Manciu [1], unde funcţiona ca profesor şi Flechtenmacher, de la care a luat primele lecţii de violoncel. Progresul rapid făcut de Constantin Dimitrescu se poate constata din faptul că după numai doi ani de studii apare pentru prima dată în public (1862), susţinînd programul unui întreg concert. În anul 1864, înfiinţîndu-se Conservatorul, Dimitrescu se înscrie la clasa de violoncel a lui Flechtenmacher, pe care o absolvă după 3 ani de studiu, cu distincţia cea mai mare pe care o acorda Conservatorul pe acea vreme — Medalia de argint. În acelaşi an — 1867 — este angajat ca profesor provizoriu la Conservator, iar în urma recomandării lui Flechtenmacher, primeşte o bursă din partea Ministerului Instrucţiunii, pentru a se perfecţiona în străinătate. La 1 octombrie 1867 este primit la Conservatorul din Viena, în clasa reputatului profesor Karl Schlesinger, ajungînd, în scurt timp, datorită însuşirilor sale artistice, în fruntea clasei, asftel încît poate să-i scrie prietenului şi colegului său de conservator, Stephănescu, următoarele : „În fine astăzi mă aflu cel mai bun din clasa de violoncel din Conservatorul de la Viena şi peste puţin timp voi debuta cu *1-er Concerto* de Franchome şi voi cînta în sala Conservatorului cu orchestră. În sfîrşit, tehnică am căpătat, ton nu prea urît şi puţin «Vortrag», cum zice neamţu".

Prelungindu-i-se concediul de studii, cu acordarea şi pe mai departe a bursei, Dimitrescu pleacă la Paris — unde se află la studii şi Stephănescu — şi urmează timp de un an clasa eminentului violoncelist francez Franchome. După întoarcerea în ţară, îşi reia postul, organizează pentru elevii Conservatorului o clasă de muzică de cameră şi, în acelaşi timp, iniţiază o serie de şedinţe în care, împreună cu unii colegi ai săi, Robert Klenck, L. Wiest, Ed. Wachmann, E. Hübsch etc., parcurge o mare parte din literatura clasică şi romantică a cvartetului.

Dimitrescu apare în faţa publicului cu această formaţie de cvartet (Ed. Wachmann susţinînd, de la caz la caz, partea pianului) chiar în anul întoarcerii sale în ţară. Deşi regularitatea acestor concerte atestă o preţuire crescîndă din partea publicului, totuşi locul unde muzica de cameră se bucura de o apreciere deosebită erau

---

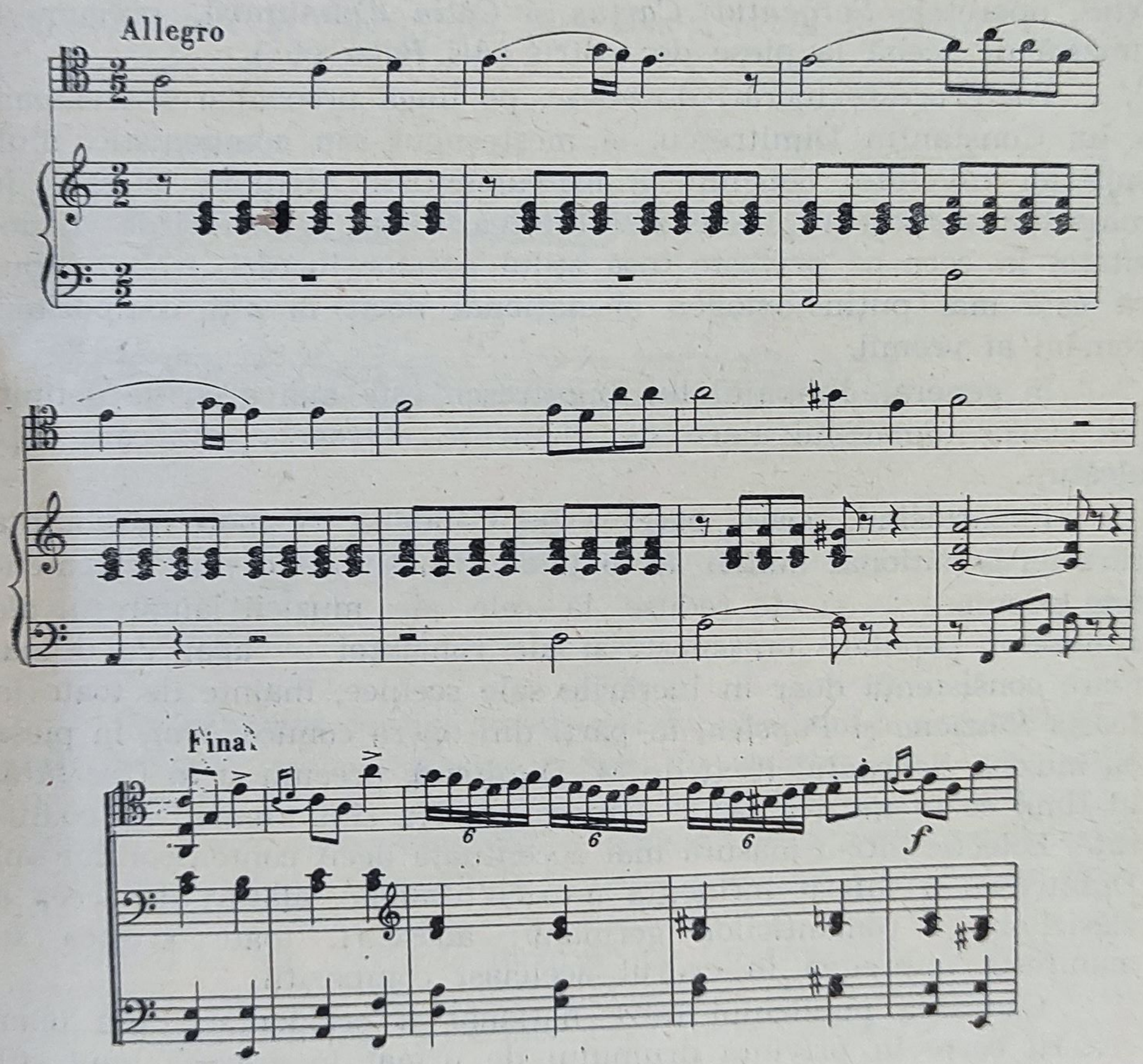
[1] Vezi pag. 33 a prezentei lucrări.

saloanele cîtorva intelectuali, printre care, în primul rînd, acela al marelui iubitor de muzică Titu Maiorescu, care, mai tîrziu, îl va încuraja și pe Ioan Scărlătescu.

Activitatea componistică a lui Dimitrescu s-a manifestat aproape în toate genurile muzicale. Pentru trebuințele sale proprii de solist a scris trei concerte pentru violoncel și piese pentru violoncel și pian, printre care *Serenada română, Dans țărănesc, Melancolie*, două cîntece de leagăn *(Berceuse)*, o *Romanță* și o *Mazurcă*. Unele dintre acestea au o incontestabilă notă românească.

Concertele pentru violoncel de Constantin Dimitrescu sînt primele lucrări de acest gen din literatura muzicală românească.

C. Dimitrescu — *Concert pentru violoncel și orchestră, op. 45*



La acestea, cu mult mai tîrziu, se vor adăuga cele două concerte pentru vioară de Eduard Caudella.

Compuse, după cum am mai spus, în primul rînd pentru necesităţile sale de solist, concertele lui Dimitrescu vădesc o deosebită preocupare pentru latura de virtuozitate. Conţinutul lor emoţional nu dovedeşte însă profunzime, iar stilul, din care lipsesc elementele populare, nu excelează prin originalitate.

Genului concertant îi aparţin şi cele trei *Concerte pentru violoncel şi orchestră*. Dirijînd un timp (1878) concertele simfonice ale Societăţii „Buciumul", ocazional, cîteva concerte ale Orchestrei Ministerului Instrucţiunii Publice, şi deţinînd cîţiva ani şi postul de dirijor al Orchestrei Teatrului Naţional, Dimitrescu a fost stimulat să compună, în afară de o *Uvertură*, şi operele comice *Sanda* şi *Nini*, operetele *Sergentul Cartuş* şi *Călin Dumbravă*, precum şi muzică de scenă la piese de teatru (*Ali Baba* etc.).

Toate aceste lucrări dovedesc, pe lîngă preocuparea creatoare a lui Constantin Dimitrescu, şi meşteşugul său componistic, mult superior nivelului obişnuit la instrumentiştii virtuozi, la care, în majoritatea cazurilor, aceasta se limitează doar la lucrări de virtuozitate. În ceea ce priveşte însă stilul acestor lucrări, trebuie spus că este mai puţin omogen şi naţional decît la alţi compozitori români ai vremii.

În general, limbajul lui Dimitrescu este mai greu de definit, din cauza numărului mare de elemente eterogene din care este alcătuit.

Împărtăşind, poate, părerea lui Caudella că „poţi întrebuinţa caracterul naţional numai acolo unde situaţiunea o cere", elementele populare — şi ele reduse la cele ale muzicii lăutăreşti, ale cîntecelor populare orăşeneşti şi ale romanţei — apar cu o mai mare consistenţă doar în lucrările sale scenice, înainte de toate în feeria *Sînziana şi Pepelea*, în părţi din opera comică *Nini*, în piesa cu muzică *Renegatul* (text de M. Dimitriu), precum şi în *Uvertură*, în timp ce în muzica sa de cameră acestea sînt numai vag conturate. Eclectic într-o măsură mai accentuată decît contemporanii săi, Dimitrescu a suferit influenţa muzicii italiene, alături de aceea a clasicilor şi romanticilor germani; adeseori, toate acestea se manifestă împreună în cadrul aceleiaşi compoziţii.

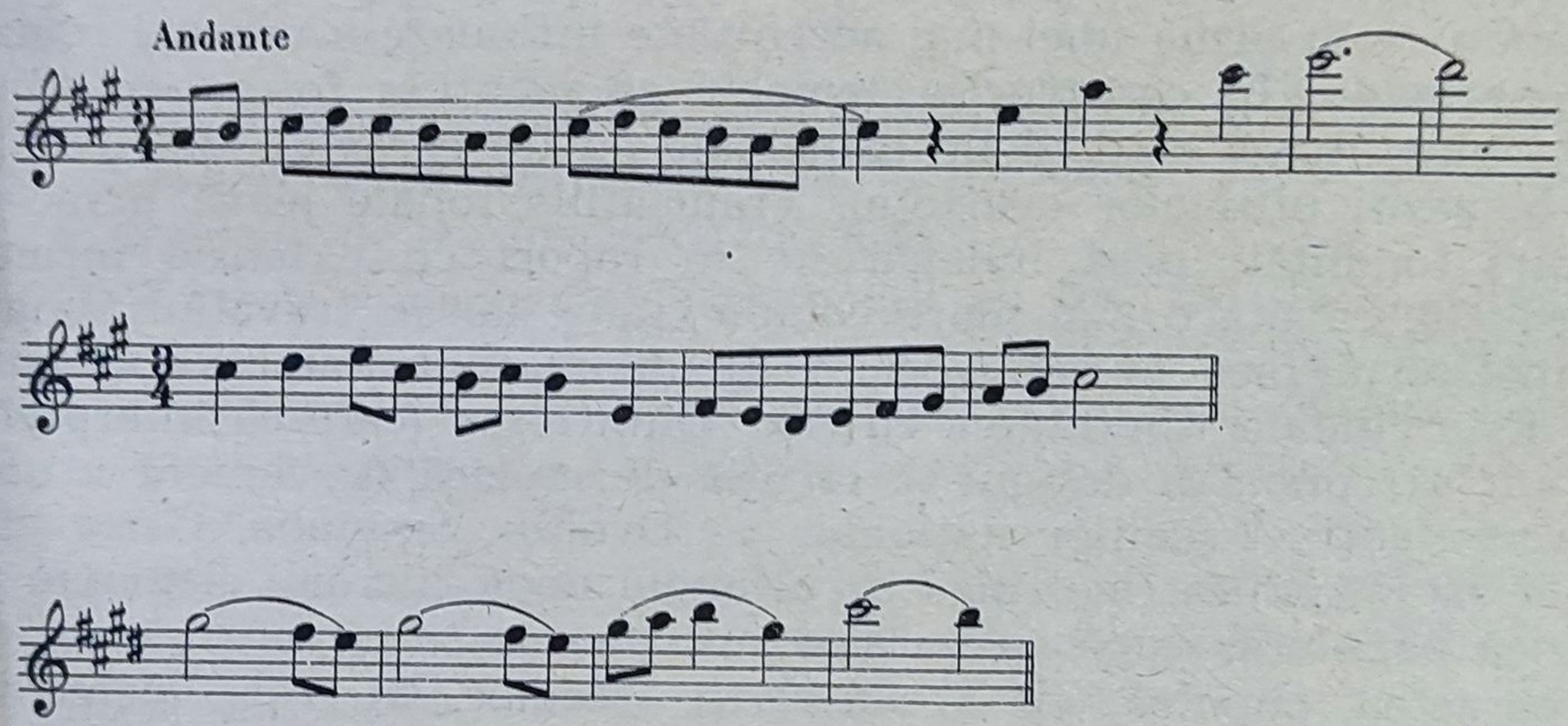
Oscilarea publicului între naţional şi occidental, lipsa unor criterii certe în privinţa drumului de urmat în crearea unui stil

autohton nu reprezentau desigur condiţii ideale pentru a stimula un maximum de exigenţă artistică.

Un asemenea eclectism se poate constata şi în cele 7 cvartete, partea cea mai importantă a creaţiei lui Constantin Dimitrescu.

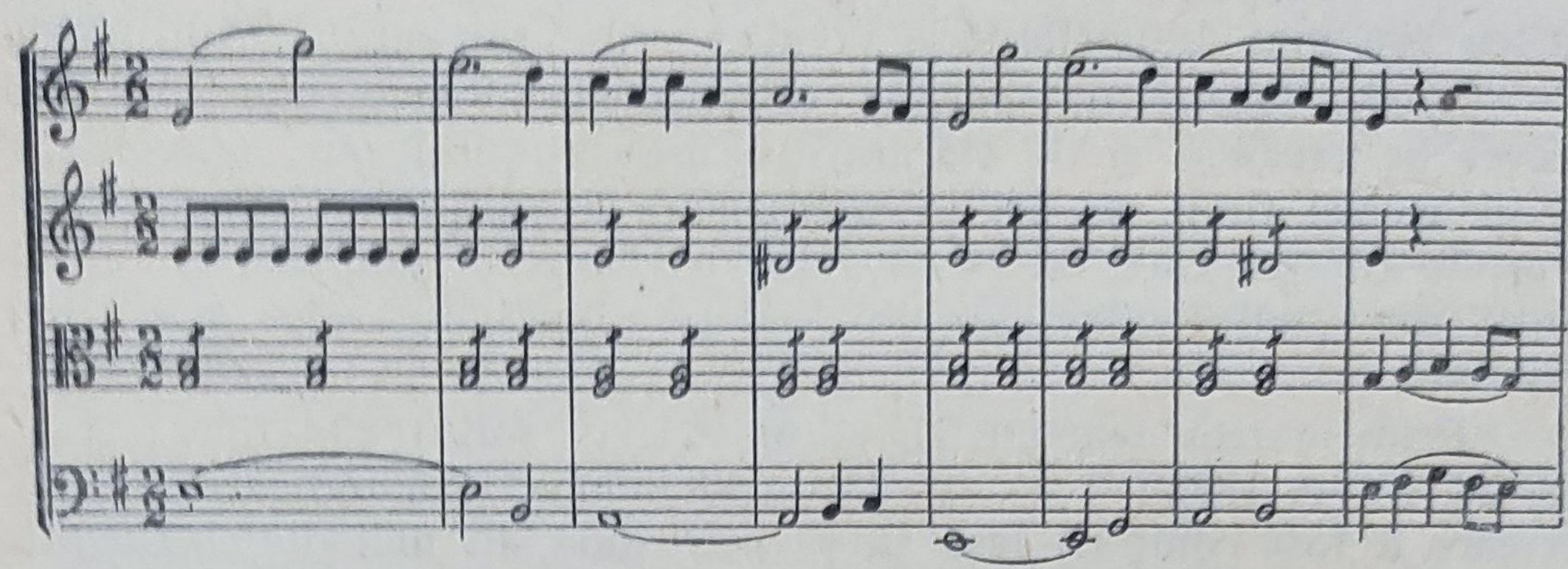
Aceste lucrări ne permit să urmărim foarte clar întregul proces de creştere şi de stăpînire a meşteşugului său componistic şi, în acelaşi timp, pe cel de maturizare a stilului ; ultimele două cvartete (dintre care cel de-al 7-lea a rămas în manuscris) reprezintă, din toate punctele de vedere, lucrările sale cele mai valoroase.

Primele trei cvartete (1 — op. 21, în *sol*, 1883—1884 ; 2 — op. 26, în *re*, 1885 ; 3 — op. 33, în *si bemol*, fără indicaţia anului în care a fost compus) lasă să se întrevadă, în melodie, influenţa stilului clasic al cvartetului, mai ales a celor de Haydn.



Caracteristic pentru aceste trei lucrări sînt înlănţuirile armonice simple, reduse aproape numai la acordurile de pe treptele principale (I—IV—V), modulaţiile în tonalităţile cele mai apropiate, raportul clasic între tonalităţile temelor principale, predominarea scriiturii omofone, sonoritatea transparentă. Din păcate însă, temele nu au întotdeauna vigoare şi plasticitate şi, adeseori, din cauza structurii lor de „melodie închisă“ de tip cîntec, se dovedesc a fi improprii atît unei dezvoltări mai ample, cît şi creării unor tensiuni emoţionale mai puternice care îndreptăţesc folosirea formei ample de sonată.

O astfel de construcție a temelor este caracteristică și cvartetelor sale ulterioare, ca de exemplu în *Cvartetul nr. 6*.



În cvartetele nr. 4 — op. 38, în *sol*, 5 — op. 42, în *fa*, 6 — op. 44, în *mi* (1899) și 7 — în *la* (1923), limbajul lui Dimitrescu se modifică în urma unei mai accentuate influențe a muzicii romantice germane. În construcția temelor se menține forma de cvasilied, chiar atunci cînd ideile principale au un caracter mai dinamic (ca în cazul ultimelor cvartete). Translațiile tonale leagă în aceste lucrări tonalități prea îndepărtate în raport cu extensia formei; acordurile capătă o mai mare complexitate, iar în travaliul tematic compozitorul face uz adeseori de elemente contrapunctice (*fugato*) etc. Este ciudată timiditatea cu care Dimitrescu (care ca interpret a trebuit să cunoască desigur și creația de muzică de cameră a unor reprezentanți ai școlilor naționale ca Dvořák, Smetana, Grieg etc.) căuta să introducă, mai ales în ultimele două lucrări, elemente de muzică populară, după ce scrisese atît piesele sale pentru violoncel cu caracter popular, cît și lucrările scenice, în care elementul „național" este mult mai consistent.

Dimitrescu a mai compus și lucrări în genul muzicii vocale de cameră, în care, făcînd o mai mare concesie gustului vremii, izul de romanță capătă o reliefare mai accentuată. De mare popularitate se bucurau la timpul lor cele *Trei coruri bărbătești* și *Marșul 1877*, care glorificau victoria noastră în Războiul pentru Independență. Patriot însuflețit, Dimitrescu a muncit neobosit pentru promovarea artei românești. Într-un memoriu înaintat în anul 1897 Direcției generale a teatrelor, el scria următoarele :

„Străinii trecători prin țara noastră ne batjocoresc și ne tratează ca pe națiunea cea mai înapoiată în partea muzicală. Ai noștri — unii lipsiți de simțămîntul național se bucură de acest

trist spectacol și se asociază cu ei, crezîndu-se incapabili de a putea produce asemenea scrieri, iar publicul întristat de cele ce zic străinii și neștiutori de plăsmuirile celorlalți așteaptă cu dor ziua cînd produsele Conservatorului nostru ar putea să dea o desminţire atît unora cît și altora".

Din cauza eclectismului și a lipsei de adevărată vigoare a muzicii sale, aspectul creației lui Dimitrescu ni-l înfățișează pe compozitor ca o personalitate mai puțin marcantă a muzicii românești din secolul XIX, decît contemporanii săi Dima, Caudella, Stephănescu, Mureșianu ; văzută însă în ansamblul ei, activitatea sa a contribuit la formarea unei tradiții în domeniul muzicii de cameră românești. Cu toate limitele creației sale, lui Constantin Dimitrescu nu i se pot contesta marile merite, care îi îndreptățesc locul, foarte onorabil, ce i se cuvine în rîndul înaintașilor.

GAVRIIL MUSICESCU (20.III.1847—8.XII.1903)

Despre o amploare mai mare a mișcării corale și despre importanța ei deosebită în dezvoltarea culturii noastre muzicale nu se poate vorbi decît de la Musicescu încoace.

Deși Flechtenmacher și Wachmann au fost cei dintîi care au scris lucrări corale (cu și fără acompaniament), totuși Musicescu trebuie considerat ca adevăratul părinte al muzicii corale de tip nou, caracterizată printr-o subliniere deosebită a limbajului muzical național.

Meritul lui Musicescu constă în faptul că, prin prelucrările sale de melodii populare, a fost cel dintîi compozitor român care a introdus în muzica noastră profesională folclorul țărănesc. Prin aceasta el a îmbogățit mijloacele de expresie ale limbajului muzical existent în acea vreme, mai ales din punct de vedere melodic și ritmic, lărgind în același timp și orizontul armonic ; el a fost primul compozitor român care a reușit să descifreze și să dea o interpretare justă bogatelor posibilități armonice existente în mod latent în cîntecul popular țărănesc, atît de deosebit prin structura sa arhaică de cîntecul popular orășenesc și lăutăresc (profesional).

Ajuns în fruntea mișcării corale de la Iași, ca dirijor al corului de la Mitropolie, Musicescu a valorificat cunoștințele sale și întreaga sa experiență artistică cîștigată pe vremea cînd își desăvîrșea studiile muzicale la Conservatorul din Petrograd (Leningradul de azi), între anii 1870—1872.

Fiind numit dirijorul corului metropolitan (1876), Gavriil Musicescu a ridicat această formație în scurt timp la un nivel necunoscut pînă atunci la noi. În cîțiva ani, în urma bogatei sale activități concertante, corul condus de el a devenit temelia vieții muzicale din Iași. Pentru acest ansamblu a scris apoi Musicescu — în afară de lucrări destinate serviciului religios (liturghii, concerte etc.) — compozițiile sale corale laice, reprezentînd prelucrări de melodii populare, culese din gura cîntăreților de la țară. Trebuie subliniat caracterul inovator al acestui fapt, prin care, asemenea lui Alecsandri, pe tărîmul poeziei, Musicescu a scos la lumină creația muzicală a țăranului român, neluată în seamă pînă la el de compozitorii noștri. Aceste melodii, deosebindu-se, după cum am mai spus, prin structura lor modală, de melodiile populare orășenești (care au în general o factură de major-minor), aveau în mod firesc nevoie și de o altă înveșmîntare armonică. La o dată cînd compozitorii considerau în general orice abatere de la regulile armonice scolastice ca o greșeală, sau chiar ca un păcat săvîrșit împotriva muzicii, Musicescu, intuind în mod just structura armonică subjacentă a melodiilor populare țărănești, a înfruntat cu curaj toate prejudecățile academice.

În coloanele revistei „Arta", care apărea la Iași între anii 1883—1886 [1], s-a iscat o ascuțită polemică între compozitorul Gheorghe Skeletti și Musicescu. Skeletti, care își făcuse studiile în Italia și era educat în spiritul respectului față de tradițiile clasice ale armoniei, căuta să aplice principiile de armonizare funcțională și asupra melodiilor populare țărănești. El l-a acuzat pe Musicescu că nu stăpînește arta armonizării și că, în calitatea sa de profesor de specialitate la Conservator, îndrumă tineretul studios pe căi greșite. Polemica a stîrnit o mare vîlvă. Intervenind și Ministerul Instrucțiunii Publice, Musicescu s-a aflat la un moment dat chiar în situația de a-și pierde postul de profesor.

Astăzi avînd perspectiva istorică necesară, știm că prin prelucrarea măiestrită a melodiilor populare Musicescu nu a înlesnit numai discipolilor săi personali, Ion Vidu, Timotei Popovici, Th. Teodorescu, Titus Cerne etc., să realizeze și ei, la un înalt nivel artistic, prelucrări de melodii populare, dar a pregătit drumul și altor compozitori de seamă ca Dumitru Georgescu Kiriac și Gheorghe Cucu, influențînd, în același timp, pe George Dima și Iacob Mureșianu.

---

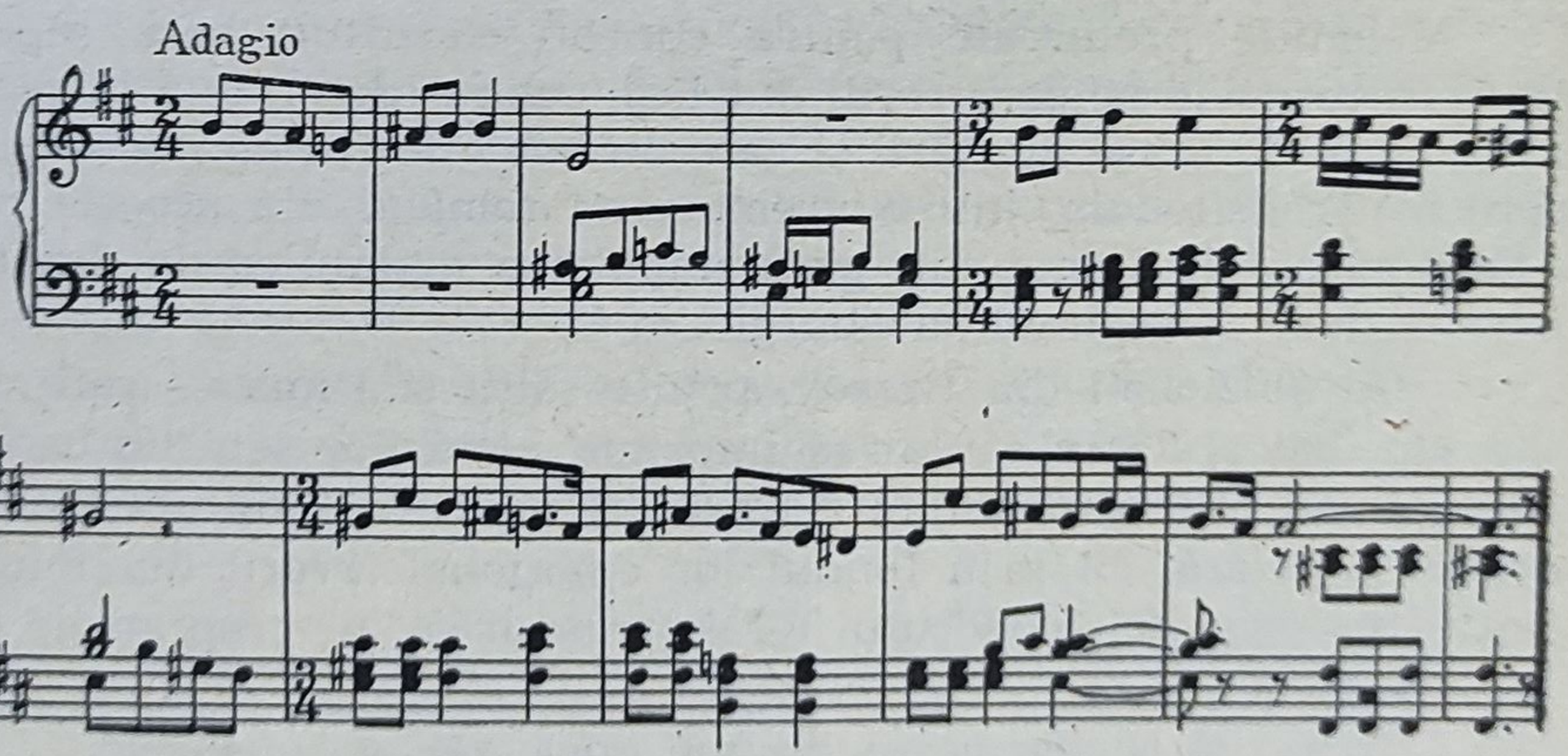
[1] Pînă în anul 1885, revista a fost condusă de T. Leone; după o întrerupere de 9 ani, apare din nou între 1894 și 1896.

Desigur că interesul lui Musicescu pentru creația muzicală a țăranilor nu a fost determinat numai de considerente pur artistice. Mișcările de revendicare ale țăranilor, ca urmare a unei situații social-economice dificile, au atras atenția intelectualilor progresiști de la noi asupra suferințelor lor, care se reflectau și în creația artistică — poezie și muzică. Simpatia lui Musicescu față de țărănimea noastră și prețuirea creației artistice a acesteia se desprind din prefața la prima ediție a celor *12 melodii naționale*, op. 31, pentru cor mixt și piano (1889) :

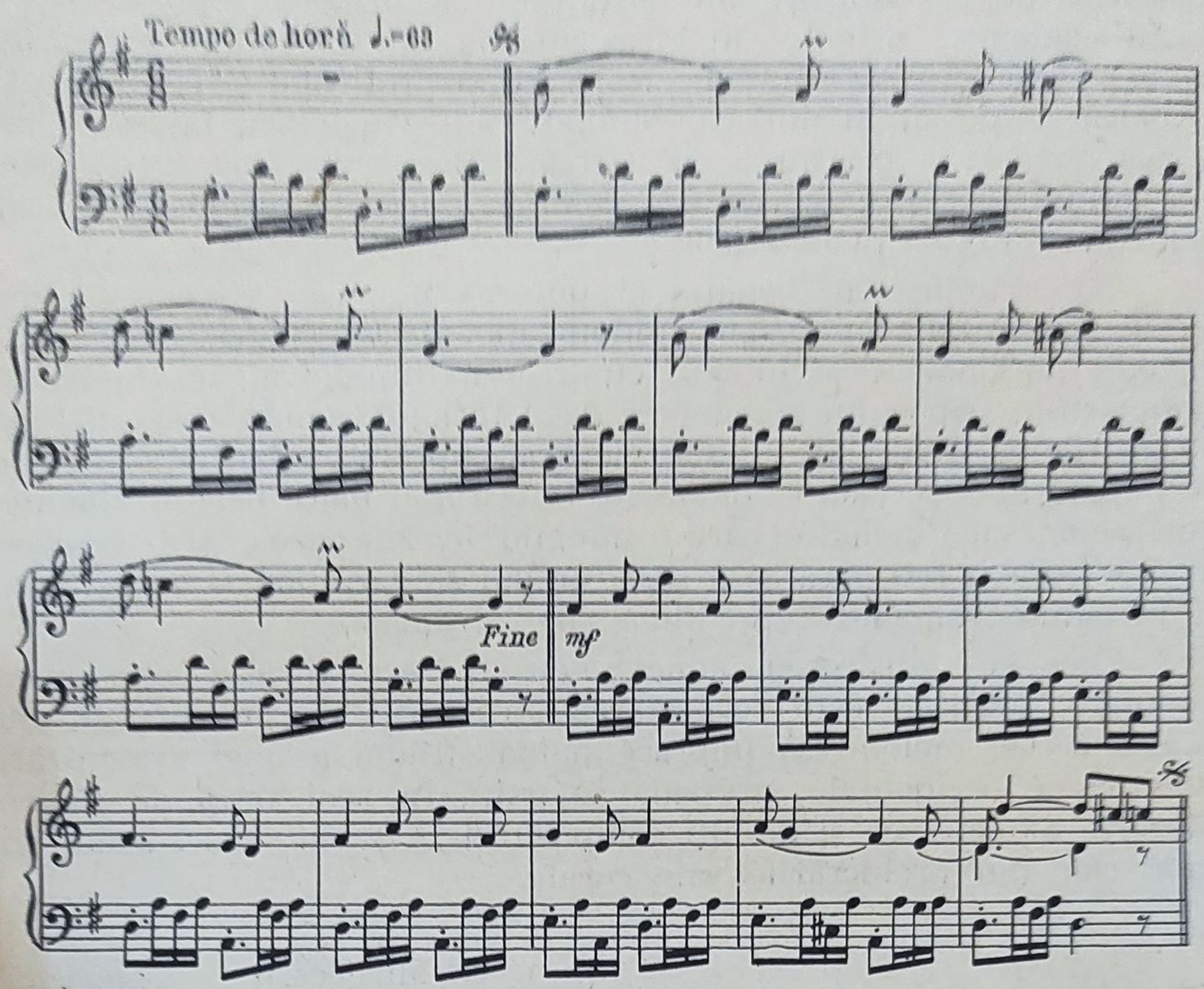
„De frumusețea, bogăția și puterea magică ce exercită cîntecele poporului, nu m-am îndoit niciodată. Duioasele noastre melodii naționale descriu cu culori vii blîndețea și bunătatea caracterului poporului român. Și dacă țăranul român mai uită din necazurile ce îndură în luptele vieții și suportă cu bărbăție nevoile ce-l apasă apoi aceasta se datorește în cea mai mare parte influenței duioaselor sale melodii, care-l mîngîie în zile grele și-l veselesc în cele bune. Cred dară că a sosit timpul să ascultăm și să învățăm și melodiile românești, pe lîngă cele străine".

Ceea ce Musicescu aduce nou în armonizarea melodiilor populare țărănești este respectarea structurii lor modale ; el nu silește aceste melodii să îmbrace haina străină a unei armonizări funcționale occidentale, greșeală săvîrșită în acel timp de Pietro Mezetti, Skeletti, ca și de alți compozitori. Aceasta se desprinde în mod clar din prelucrările sale corale.

G. Musicescu — *Congazul*
(red. pt. pian)



G. Musicescu — *Văleanca*
(pt. pian) *



Melodiile prelucrate pentru cor au constituit baza repertoriului în turneele pe care corul din Iași, condus de el, le-a întreprins într-o serie de orașe ale țării și care au avut un răsunet deosebit de mare în Transilvania, într-o vreme cînd românii din această parte a țării aveau de luptat din greu împotriva acțiunilor de deznaționalizare duse de regimul habsburgic.

Unii muzicieni din Brașov, printre alții și Dima — care după cum am mai arătat a căutat să imprime lucrărilor sale un caracter național, nu atît prin anumite trăsături melodice împrumutate din muzica populară, cît prin fondul lor emoțional izvorît din felul de simțire propriu firii poporului — se temeau că, în programele con-

* Transcrisă ulterior pentru cor sub titlul *Baba și moșneagul*.

certelor lui Musicescu, figurînd melodii țărănești („mocănești"), publicul maghiar și săsesc ar putea să considere acest fapt ca o lipsă de nivel artistic al muzicii românești [1].

Or, succesul strălucit de care s-au bucurat aceste cîntece, chiar din partea publicului maghiar și săsesc, a dezmințit aceste temeri, corul ieșean reușind să obțină recunoașterea înaltului nivel al creației corale românești. După afirmațiile unor oameni de cultură de dincolo de Carpați, de pe vremea aceea (Valeriu Branișteș, Coriolan Brediceanu etc.), succesul triumfal pe care l-a obținut Musicescu cu repertoriul său de cîntece populare, în orașele românești din Transilvania și Banat, a contribuit la întărirea conștiinței și a unității naționale a populației românești.

Cît de mult l-a preocupat pe Musicescu acest turneu reiese din următorul citat, extras dintr-un articol al său, apărut în 1903: „În caz de nereușită înseamnă a compromite demnitatea culturii muzicale în țară, a ne expune ridicolului față de străini, și mai mult decît aceasta a pune pe frații noștri de dincolo de Carpați într-o pozițiune cu totul falsă față cu popoarele conlocuitoare, unguri și sași" [2].

Om de largă cultură, activitatea lui Musicescu nu s-a mărginit numai la aceea de dirijor și compozitor; posedînd și darul oratoriei, marele înaintaș al muzicii românești a propagat în nenumărate conferințe ideea făuririi unei culturi muzicale cu caracter național, bazate pe creația muzicală a poporului. De același gînd a fost însuflețit și în vasta sa activitate literar-muzicală, în calitate de colaborator al mai multor reviste și ziare ale timpului. Articolele apărute în revistele „Arhiva" și „Arta", din Iași, „Lyra", din București, în ziarele „Epoca", „Lupta" etc., sînt remarcabile, atît în ceea ce privește claritatea și logica expunerii, cît și justețea concepției despre importanța rolului cîntecului popular în dezvoltarea unei culturi muzicale profesionale.

Luptînd cu hotărîre pentru victoria muzicii românești, Musicescu a biciuit atitudinea de indiferență a publicului burghez față de creația muzicală autohtonă.

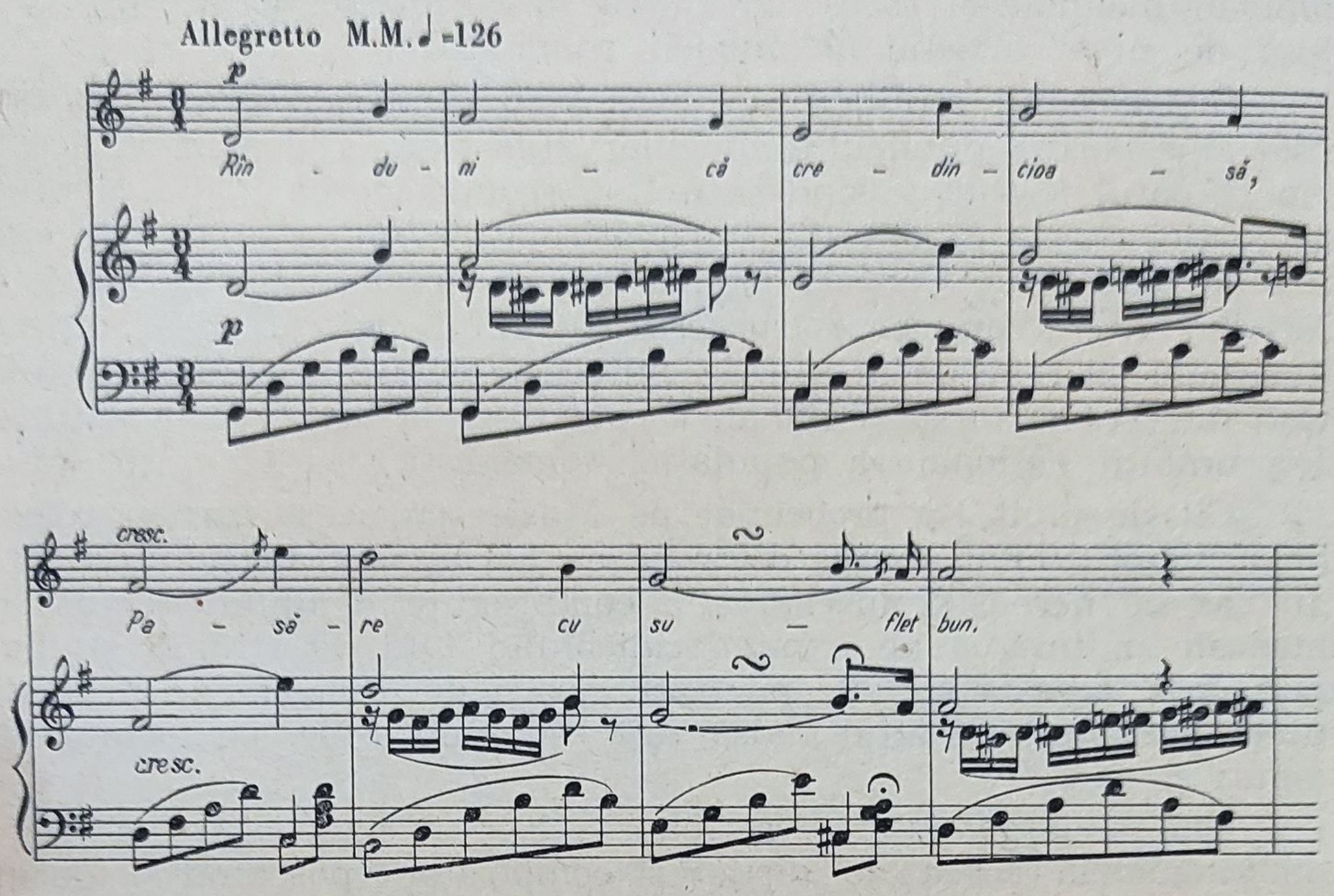
Deși interesul lui Musicescu pentru muzica țăranilor a fost mare, totuși, în lucrările sale de invenție proprie, nu există decît slabe urme de intonații sau motive populare.

---

[1] Un fapt asemănător s-a petrecut cu două decenii mai tîrziu, cînd cercurile reacționare maghiare au reproșat lui Bartók și Kodaly că au introdus în sala de concert melodiile țăranilor.

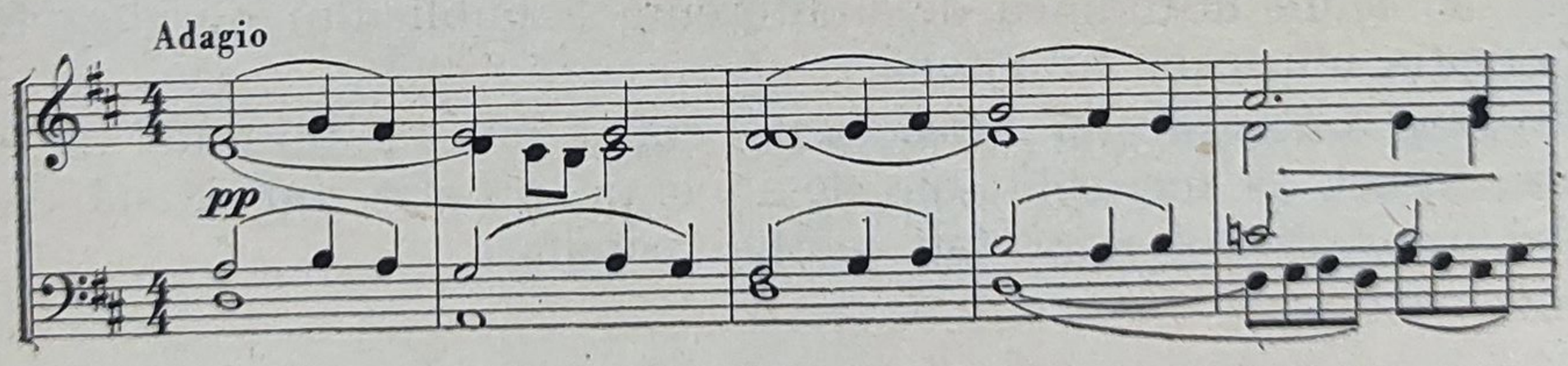
[2] M. Gr. Poslușnicu, *Op. cit.*, pag. 359.

G. Musicescu — *Rîndunica*

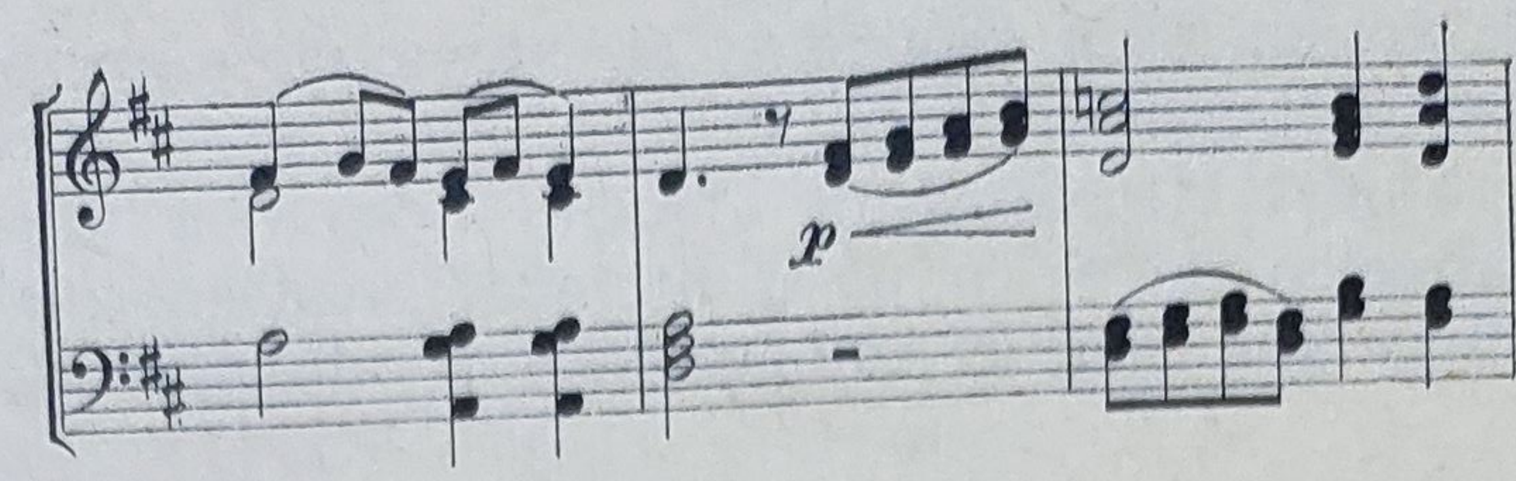


Această constatare este de altminteri valabilă și pentru întreaga sa creație de muzică bisericească (liturghii, heruvice, concerte etc.). Cu toate că Musicescu cunoștea în mod temeinic muzica psaltică (printre îndatoririle sale, ca dirijor al corului din Iași, a fost și transcrierea acestei muzici în notație europeană [1]), din creația sa lipseau elementele cîntării de strană, atît de variate. Melodica lucrărilor sale de invenție proprie este apropiată stilului italo-rusesc al lui Bortneanski, Lwow, Davidov și a altor compozitori ruși din timpul său.

G. Musicescu — *Heruvic* (red. pt. pian)



[1] Unele din aceste cîntări au fost și armonizate de Musicescu, dar tot în stil armonic european.



După cum am arătat în Capitolul I, introducerea cîntării corale armonice a fost favorizată de insuficienta pregătire a cîntăreților de strană, ceea ce a avut ca urmare o lipsă de interes tot mai accentuată a publicului față de cîntarea psaltică. Obișnuindu-se cu structura armonică, a cîntării corale, nepotrivită pentru învățămîntarea melodiilor psaltice tradiționale (realizare înfăptuită abia de Kiriac într-un stil polifonic), Musicescu a respectat această obișnuință a ascultătorilor, fără a încerca să înfăptuiască o reformă și în acest domeniu. În schimb, față de această atitudine conservatoare, armonizările sale de melodii populare au constituit un act de însemnată reformă, plină de consecințe pentru dezvoltarea viitoare a muzicii.

ION KARTU, PIETRO și ENRICO MEZETTI, TITUS CERNE, PAUL CIUNTU, THEODOR TEODORESCU

În afară de Caudella și Musicescu, Theodor și Gheorghe Burada, la intensificarea vieții muzicale din Iași și la îmbogățirea creației românești din partea a doua a secolului trecut au mai contribuit și alți muzicieni : Ion Kartu, Pietro Mezetti și fiul său Enrico, Titus Cerne, Paul Ciuntu și Theodor Teodorescu.

Ion Kartu (1820—1875). În mișcarea corală care începe să ia avînt după introducerea în bisericile noastre a muzicii liturgice corale, menite să înfrumusețeze serviciul religios, înlocuind, în parte, tradiționala cîntare de strană, Ion Kartu deține un rol important, ca animator și ca inspector îndrumător al corurilor subvenționate de stat, înființate în urma decretului domnesc al lui Alexandru Ion Cuza. În această calitate, Kartu se străduiește să înlocuiască muzica liturgică rusă cu creații românești, compunînd și el, ca și contemporanii săi, Flechtenmacher și Wachmann, o liturghie și diferite cîntări corale bisericești, fără a se inspira însă din

cîntarea de strană. El a mai scris și cîteva piese pentru voce și pian cu caracter popular.

După Unire, Bucureștiul, devenit Capitala Principatelor Unite, l-a atras și pe el ca pe mulți alți muzicieni din Moldova, activînd aici ca profesor de muzică la o școală normală de învățători.

Printre compozitorii care au activat la Iași, Pietro Mezetti (1822—1893) s-a bucurat de o simpatie deosebită din partea protipendadei, datorită faptului că, în creația sa a căutat să corespundă cît mai bine gustului muzical al acesteia.

Mezetti s-a născut în Italia și și-a făcut studiile la Conservatorul din Bologna. A venit în România în anul 1863, deci la o vîrstă cînd personalitatea sa artistică era formată. Ca atîția alți străini stabiliți la noi, și Mezetti s-a încadrat în viața noastră culturală, dornic de a contribui, în felul său, la propășirea muzicii românești. Această dorință reiese și din următorul pasaj, extras dintr-un articol al său, scris cu ocazia polemicii cu Musicescu: „Iubirea ce am pentru muzica națională, dorul ca aceasta să fie conservată cît se poate de exact în natura ei și dorința ce am de a aduce și eu un mic serviciu școalelor, m-a hotărît a reproduce aceste 12 melodii (este vorba de melodiile prelucrate de Musicescu — *n. a.)* și împreună cu ele să public complet o colecțiune de 26 de cîntece. Și eu am să fac greșeli. Însă prin bună voință, răbdare și osteneala ce-mi voi da, sper de a le putea da într-un mod mai exact și a le îmbrăca într-o lumină mai conformă cu natura lor“ [1].

Neînțelegător față de concepția armonică a lui Musicescu, Mezetti a înveșmîntat melodiile populare conform sistemului Occidental tradițional.

Compozițiile sale proprii ca: *Flori române*, hore, doine, romanțe, lucrări corale ca *Latina gintă* (pe text de V. Alecsandri) sau *Veche mîndră România* etc. nu au dobîndit o adevărată trăinicie. Față de curentul democratic promovat de Musicescu, de a acorda cuvenita atenție melodiilor autentic populare, Mezetti reprezenta un fel de semănătorism muzical, iar „izul“ românesc al lucrărilor sale se potrivea doar cu gustul saloanelor ieșene. De aceea, aria de răspîndire a pieselor sale instrumentale nu a trecut dincolo de aceste cercuri.

---

[1] Petre Codreanu, „Pietro Mezetti“, revista „Muzica“, nr. 12/1960.

Mult mai important ca pedagog, mai ales ca profesor de canto, Pietro Mezetti are meritul de a fi format o serie de buni cîntăreți — printre care și celebrul tenor I. Dimitrescu — și de a fi publicat, printre primii la noi, o metodă de canto.

Enrico Mezetti (19.XI.1870—25.V.1930) fiul său, s-a făcut cunoscut mai ales ca pedagog și profesor de canto.

★

Romanța și-a menținut situația ei de nemeritată răspîndire în viața noastră muzicală și în partea a doua a secolului trecut. Numai puțini autori ai acestui gen s-au putut elibera de șabloanele cosmopolite sau de simplele imitații ale modelelor italiene sau franceze. Unul dintre compozitorii de romanțe, care a introdus și intonații populare în melodiile sale, a fost *Gheorghe Skeletti* (1835—1886). Profesor la Conservatorul din Iași, el este autorul romanțelor *Ce te legeni codrule, Tu din cer venit, Spune, spune* etc., lucrări care au fost mult cîntate la vremea lor.

Numele lui *Titus Cerne* (16.VII.1859— ? 1911) este legat de istoria muzicii românești mai mult prin activitatea sa de publicist, fiind întemeietorul și redactorul revistei „Arta", care a apărut cu intermitențe la Iași (între 1883—1885, apoi din 1894 pînă în 1896). Deși a avut o pregătire temeinică — a învățat armonia cu Musicescu la Iași, mai tîrziu a studiat la Conservatoarele din Paris și Bologna — opera sa muzicală se reduce la un număr mic de lucrări : o *Uvertură* pentru orchestră, cantata *Estera*, un caiet de coruri bărbătești, cîntece pentru voce și pian. El dovedește mai curînd o bună stăpînire a meșteșugului componistic, decît o inventivitate melodică și o fantezie creatoare mai deosebită. Este însă demn de remarcat că în partea a doua a secolului trecut, pilda lui Flechtenmacher, întemeietorul muzicii românești pentru orchestră, în condițiile precare ale vieții muzicale din Iași, a fost urmată, în afară de Caudella, doar de Titus Cerne. Deoarece muzica simfonică nu avea încă rădăcini destul de adînci în viața artistică a Iașului și nu existau nici instituțiile corespunzătoare, a lipsit și îndemnul pentru compozitorii moldoveni de a stărui pe tărîmul creației simfonice, chiar în cazul lui Cerne, care a compus doar cîteva lucrări de acest gen.

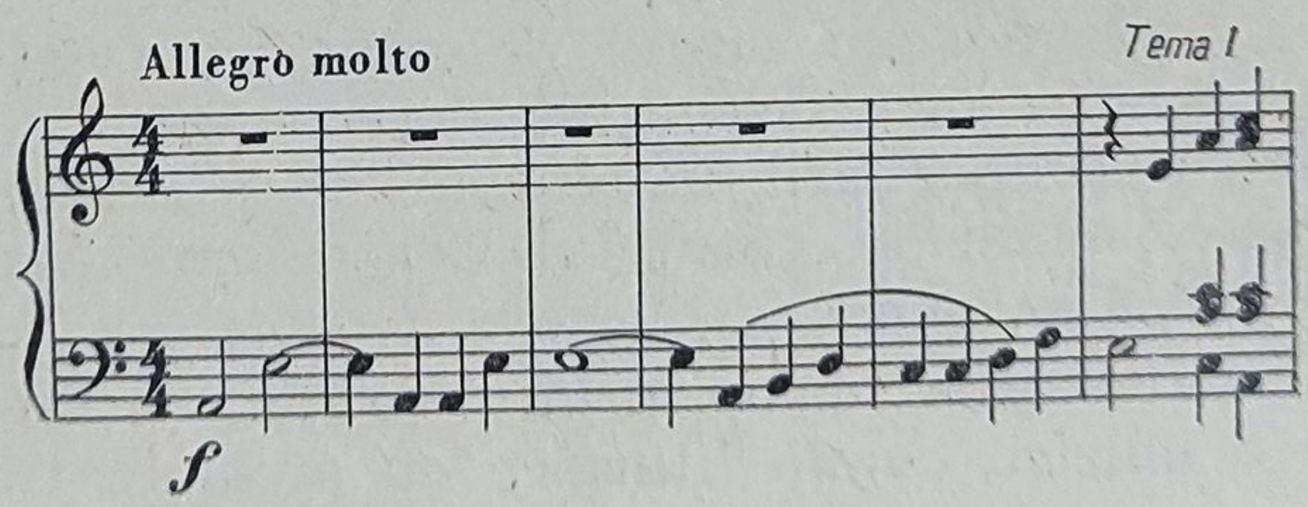
Titus Cerne și-a dat seama, printre primii, de lipsa unei legături organice a muzicii corale liturgice cu seculara tradiție a cîntării de strană și de nepotrivirea artistică dintre aceste două feluri de muzică religioasă, practicată concomitent. Sub înrîurirea stu-

diilor făcute la Paris cu eminentul cunoscător al muzicii bizantine, profesorul Bourgault-Ducoudray, el a prelucrat într-o formă polifonă asemenea melodii, întîlnindu-se pe acest drum cu Th. Teodorescu.

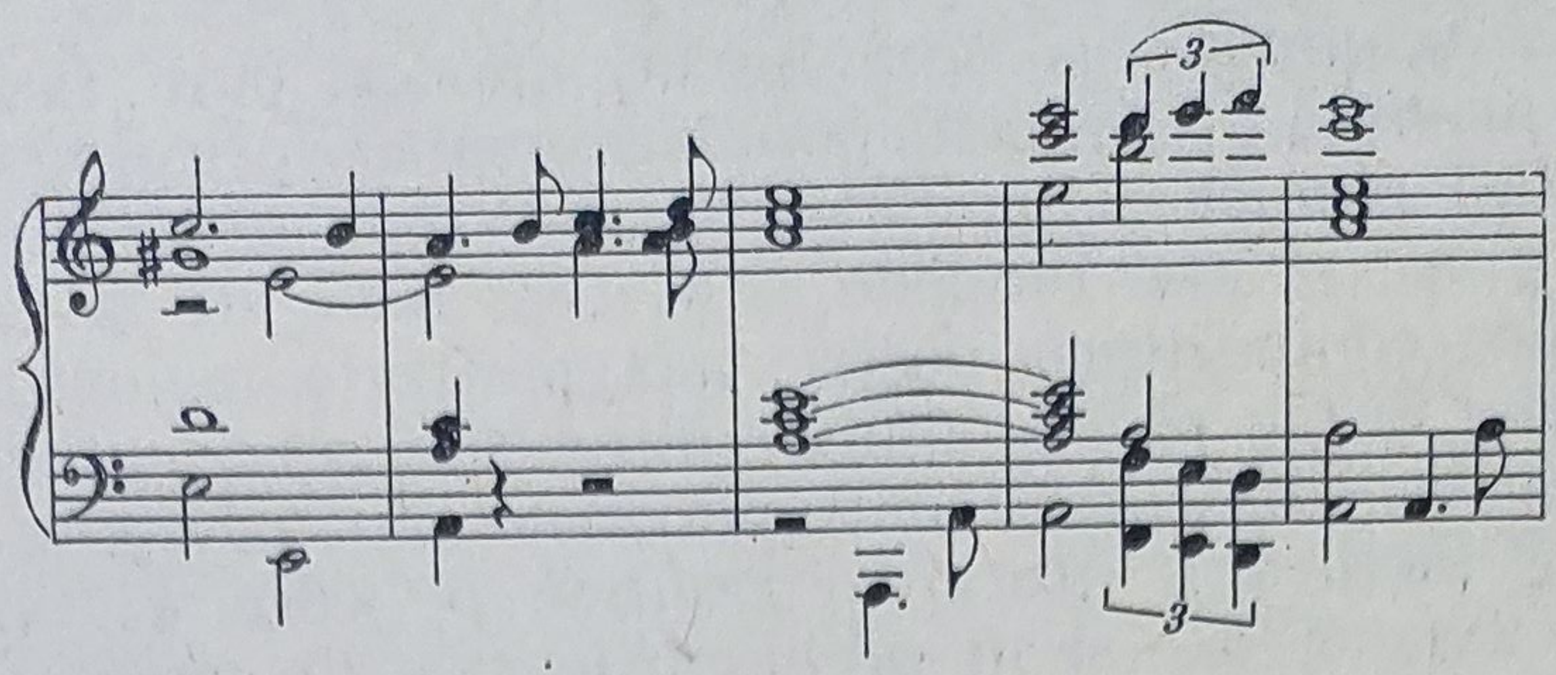
Deşi moldovean de origine, *Paul Ciuntu* (? 1866—17.XII.1918) şi-a desfăşurat activitatea de muzician multilateral (compozitor, dirijor, pianist, pedagog) departe de locul său natal. După studii teoretice făcute la Leipzig şi de pian, la Lwov, cu Carol Mikuli, din anul 1892 pînă în 1903, cînd i se încredinţează postul de profesor de pian la Conservatorul din Bucureşti (a deţinut timp de două luni şi postul de director), Ciuntu activează ca dirijor în Germania (la Ansbach şi apoi la Goslar). După o scurtă activitate la Conservatorul din Bucureşti, în anul 1904 îşi reia activitatea de dirijor la Goslar, de unde apoi se întoarce definitiv în ţară şi reocupă catedra de pian la Conservator, pe care o deţine pînă la sfîrşitul vieţii sale.

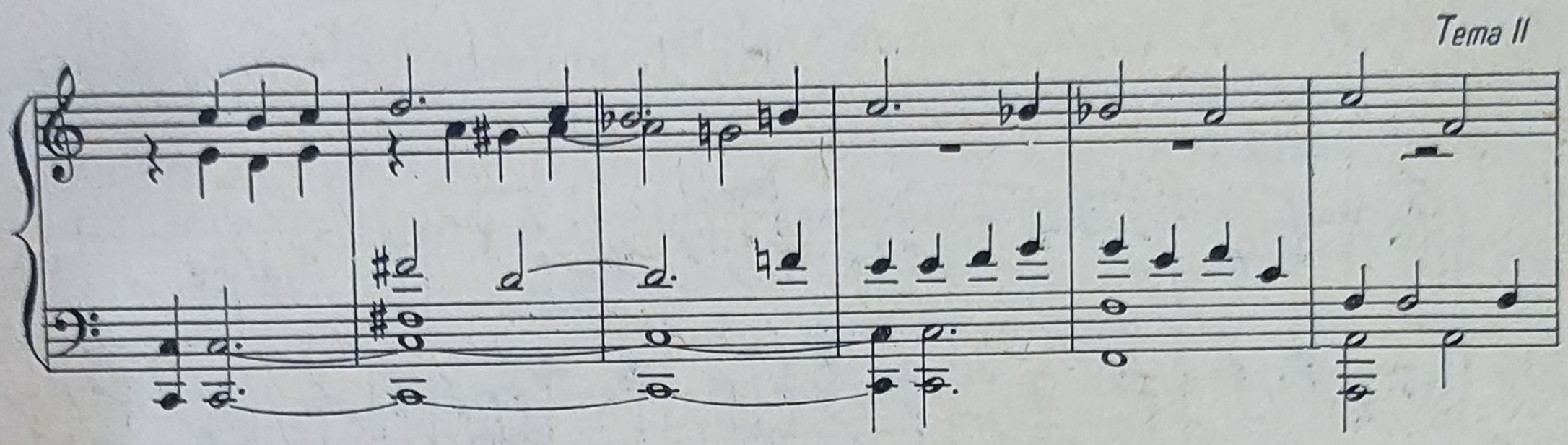
Instrucţia profesională primită la Leipzig şi desigur şi activitatea de dirijor au lăsat urme vizibile în creaţia sa muzicală, influenţată de stilul romanticilor germani, mai ales de Schumann. Opera sa muzicală se reduce la un număr mic de lucrări, rămase toate în manuscris : o simfonie, un cvintet pentru coarde şi pian (pierdut), un trio pentru coarde şi pian (neterminat), piese pentru pian, lieduri şi coruri, „toate dovedind o sensibilitate delicată, o bogăţie mare de idei şi o mînuire sigură a formelor“ [1]. Este indiscutabil că temele lucrărilor sale au o certă nobleţe, iar creaţia sa, fără să ajungă la o notă personală, în domeniul muzicii instrumentale, tocmai graţie acelei „mînuiri sigure a formelor“, se ridică deasupra altor confraţi ai săi români, de la sfîrşitul secolului XIX şi din primele două decenii ale veacului nostru.

Redăm mai jos temele simfoniei care, din toate lucrările sale, pare a fi cea mai tributară lui Schumann :



[1] Mihail Jora, „Paul Ciuntu“, în „Muzica“, nr. 1/1919.





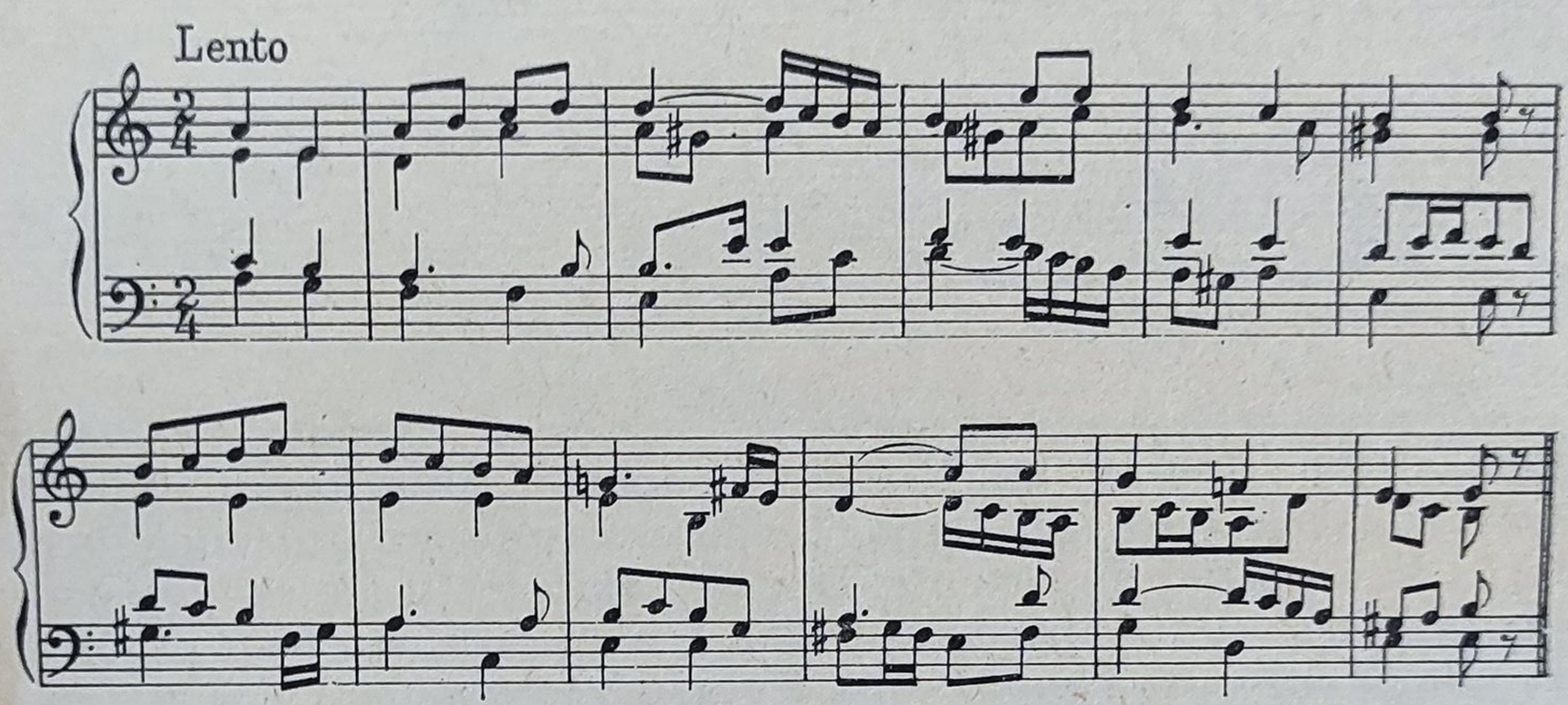
Tot la Iași și-a desfășurat activitatea și *Theodor Teodorescu* (1874—1920). Elev al lui Musicescu, apoi al lui Vincent d'Indy și Bourgault-Ducoudray, la Paris, Teodorescu este autorul unor lucrări corale (*a cappella*) importante. Din cele 15 colecții ale sale de coruri (pentru voci mixte, bărbătești sau egale) care au fost publicate, un număr mare de melodii sînt, fie autentic populare, fie inventate și armonizate în spiritul structurii modale a muzicii populare adevărate. Alături de Kiriac, Th. Teodorescu a fost unul dintre puținii compozitori din generația de după Musicescu care au înțeles importanța operei de culegere și notare a muzicii populare țărănești, cu toate particularitățile ei și însemnătatea specificului ei pentru muzica cultă. În prefața culegerii sale *Cîntece populare românești*, publicată în 1905, la Galați, Teodorescu spune următoarele: „Există în sînul poporului român o neprețuită comoară de cîntece, dintre care prea puține au fost colecționate pînă acum. O exploarare rațională și conștiincioasă a cîntecelor populare ar fi o operă nepieritoare și cei care ar întreprinde-o ar avea dreptul la o meritată recunoștință din partea generațiilor viitoare".

Demnă de toată cinstirea este perspicacitatea cu care Teodorescu înțelege — la o dată cînd majoritatea compozitorilor se orientau după culturile muzicale străine — că tocmai acele particularități ale muzicii populare, care păreau semne ale unui primitivism muzical, constituie adevăratele elemente demne de a

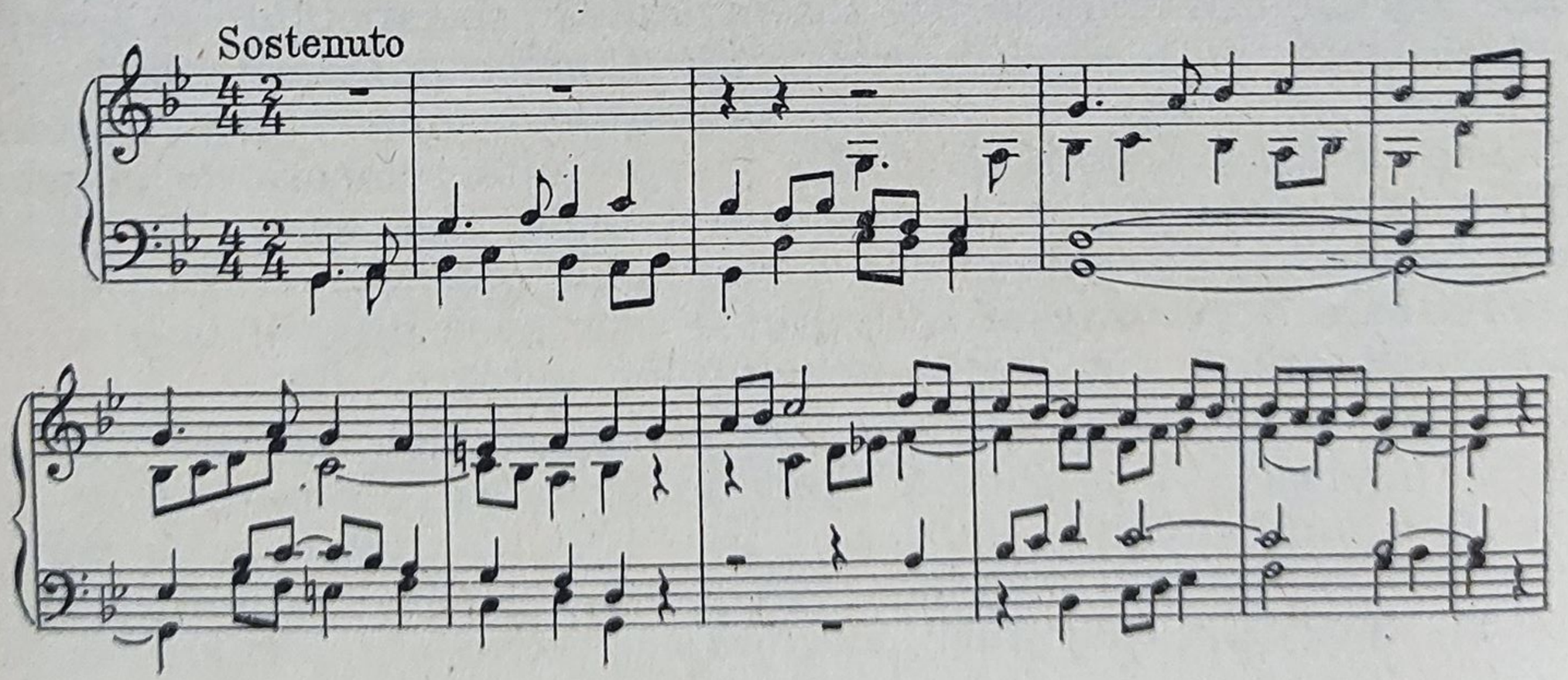
contribui la originalitatea unui limbaj muzical cult. Iată ce spune în această privință : „Cîntecul popular românesc prezintă într-adevăr particularități ritmice și mai ales tonale vrednice de studiat, fiind în același timp cel mai limpede și nesecat izvor de la care trebuie să se inspire compozitorii noștri, căci motivele melodiilor noastre naționale sînt și ele proprii multor dezvoltări contrapunctice".

Asemenea „dezvoltări contrapunctice" sînt prezente nu numai în întreaga factură a liturghiei psaltice pe care a compus-o pe melodii de strană, dar și în prelucrările sale de melodii populare.

Th. Teodorescu — *Salcia pletoasă*



Th. Teodorescu — *Liturghia psaltică*
(red. pt. pian)



Mai puțin semnificative pentru procesul de formare a limbajului cult național, din acel timp, sînt piesele sale pentru pian.

Imaginea vieții muzicale din Iași, desigur numai sumar conturată, ar fi incompletă dacă la încheierea acestui capitol nu am vorbi și despre bogata activitate a primului nostru etnograf muzical *Theodor T. Burada* (15.X.1839—17.II.1924).

Deși de profesie magistrat, interesul înnăscut pentru muzică, pe care-l manifestau toți membrii familiei Burada, l-a determinat să studieze la fața locului viața, obiceiurile și creația artistică a românilor în mai toate ținuturile locuite de aceștia. Cu ocazia călătoriilor sale de studii, a notat cu un remarcabil spirit științific, pe lîngă alte date, și un mare număr de melodii populare. În același timp, a adunat și instrumente muzicale populare din diferite regiuni, donînd importanta sa colecție Muzeului național din București.

Culegerile sale de melodii populare (apărute în diverse publicații, printre altele în „Almanahurile muzicale" din 1875, 1876, 1877), culegerea de colinde din Dobrogea (1880), colecția de cîntece și doine, intitulată *Unirea Românilor* [1], constituie un bogat izvor de cunoaștere a muzicii populare românești din secolul trecut — dinăuntrul și din afara hotarelor țării — și un prețios instrument de lucru pentru folclorul comparat.

Tot atît de merituoasă ca activitatea de folclorist este și aceea de istoric teatral — lucrarea sa fundamentală în acest domeniu fiind *Istoria teatrului în Moldova* (două volume publicate). Multe date prețioase cuprind și celelalte lucrări ale sale, cu caracter istoric, care se referă la Conservatorul filarmonic-dramatic din Iași, din perioada anilor 1834—1838, la activitatea Filarmonicii din București, dintre anii 1833—1851, la viața muzicală a Iașului, din perioada 1786—1869, ultimele, publicate în „Convorbiri literare" XXI, scrierile privitoare la activitatea muzicală a lui Dimitrie Cantemir etc. etc.

După cum critica muzicală românească modernă începe cu Nicolae Filimon, studierea folclorului, ca disciplină științifică și istoriografie muzicală, începe cu Th. T. Burada.

---

[1] Vezi M. Gr. Poslușnicu *Op. cit.*, pag. 336.

GEORGE DIMA (28.IX.1847—4.VI.1926)

Spre deosebire de Principate, unde apariția unei creații muzicale de un nivel mai ridicat, ca aceea a lui Eduard Caudella, George Stephănescu, Constantin Dimitrescu, Gavriil Musicescu etc., a fost pregătită de două generații anterioare de compozitori, în Transilvania, George Dima și Iacob Mureșianu nu au nici un predecesor.

Interesul pentru muzica populară s-a manifestat desigur și aici, fapt atestat de cele cîteva prelucrări de cîntece și dansuri țărănești, publicate între 1830 și 1865, care, în condițiile în care au trăit românii din Transilvania, au avut și o semnificație politică. Astfel, publicarea la Budapesta, în 1830, a cinci piese populare — trei dansuri și două melodii „păcurărești" — de către cărturarul bănățean Eftimie Murgu, a fost făcută cu scopul de a dovedi deosebirea dintre muzica românească și cea sîrbească, și de a demonstra în același timp „cum că românii sunt adevărați strănepoți ai romanilor" [1].

Aceeași semnificație se poate atribui și publicării dansului „poporal" *Ardeleana* (1865) de către Ștefan Perian, de profesie jurist, într-o perioadă în care românii transilvăneni trebuiau să susțină mari lupte politice.

Aceste lucrări, aparținînd unor amatori, nu puteau constitui, bineînțeles, o bază pentru înfăptuirea unor opere de artă muzicală de valoarea celor create de George Dima și Iacob Mureșianu.

Meritul celor doi compozitori este deci cu atît mai mare, cu cît ei au realizat acest salt numai prin propriul talent, și au reușit să situeze creația muzicală românească din Transilvania la nivelul muzicii maghiare din acea vreme (exceptînd pe Liszt).

Primul dintre acești doi compozitori, George Dima, s-a născut la Brașov, ca fiu al unei familii de comercianți înstăriți. Rămas de mic copil orfan de tată, mama viitorului compozitor (născută Zoe Voinescu, originară dintr-o familie de negustori din Pind, stabiliți la Brașov) a căutat să asigure celor trei fii ai săi o educație solidă și, astfel, după terminarea claselor primare, micul George a fost trimis pentru a-și face studiile liceale la Viena. Deși aptitudinile sale muzicale se manifestau încă din anii copilăriei,

---

[1] George Breazul, *Patrium Carmen*, Edit. Scrisul Românesc, Craiova, 1941, pag. 285.

familia, considerînd cariera de artist nesigură, îl trimite, după terminarea liceului, la Karlsruhe, spre a studia ingineria. Dragostea pentru muzică îl îndeamnă însă să părăsească politehnica și să se dedice carierei artistice. După cum reiese din datele cuprinse în *Lexiconul* lui H. Riemann, referitoare la Dima, acesta începuse să studieze muzica cu profesorul Giehne, la Karlsruhe. La Viena se desăvîrșește în arta cîntului cu profesorul Hoffmann, iar dorința de a-și însuși meșteșugul componistic îl determină să se înscrie la Conservatorul din Graz, unde studiază armonia și contrapunctul cu profesorul Thieriot, continuîndu-și apoi, între anii 1872—1873, studiile de compoziție la Conservatorul din Leipzig. După o scurtă activitate de cîntăreț concertist în Germania — unde apare ca solist în cadrul unor concerte de oratorii în orașele Karlsruhe, Leipzig și Viena, se întoarce, în 1874, la Brașov, unde va rămîne ca profesor la „Școlile Centrale Române", pînă în 1878. Simțind nevoia de a se desăvîrși în meșteșugul componistic, în acest an pleacă din nou la Leipzig, unde, în 1880, obține diploma de absolvire a compoziției. La examenul final al Conservatorului, pe programul alcătuit din lucrările absolvenților clasei de compoziție figurează și trei lieduri de Dima, executate de către colegul său de conservator, baritonul Nicolae Popovici.

Întors definitiv în țară în 1881, datorită însușirilor sale de muzician multilateral, personalitatea sa artistică se impune încă din primii ani ai activității pe care o desfășoară la Sibiu, ca profesor al seminarului „Andreian" și dirijor al Reuniunii de cîntări. În această din urmă calitate conduce, an de an, concerte corale în care se execută cantate și oratorii ale compozitorilor clasici și romantici (printre altele oratoriile *Creațiunea* și *Anotimpurile* de Haydn, cantata *Noaptea Valpurgiei* de Mendelssohn, balada *Crăiasa ielelor* de Niels Gade, *Cîntecul soartei* de Brahms). El a organizat și cîteva spectacole de operă, cu colaborarea unor cîntăreți din București și a corului Reuniunii. În această epocă de intensă activitate dirijorală, Dima desfășoară și o bogată muncă pe tărîmul compoziției.

Prețuirea calităților sale artistice nu numai din partea românilor, ci și din partea populației săsești, se poate constata din faptul că în anul 1887 a fost ales dirijor al „Societății corale germane" din Sibiu (Hermannstädter Gesangsverein). După 18 ani de rodnică activitate în acest oraș, în 1899 Dima acceptă invitația de a se întoarce în orașul său natal, Brașov, în calitate de dirijor al bisericii „Sf. Nicolae din Schei" și de director al Reuniunii de gimnastică și cîntări ; a continuat și aici prezentarea unor importante

lucrări corale (oratorii) și organizarea de spectacole de operă. În concertele sale din Brașov, lucrările compozitorilor români de dincolo de hotarele Transilvaniei încep să ocupe un loc din ce în ce mai important.

În anul 1916, în timpul primului război mondial, de teama autorităților maghiare, care-l acuzau de colaborare cu armata română, Dima s-a refugiat la București ; după ocuparea Capitalei de către armatele dușmane a fost prins, condamnat și întemnițat, pe rînd, în închisorile din Brașov, Tg. Mureș și Cluj, fiind eliberat abia după prăbușirea monarhiei habsburgice. În temniță, Dima a format un cor din deținuții politici și a compus cîteva lucrări corale. După unirea Transilvaniei cu România, drept recunoaștere a valorii sale de eminent muzician și a meritelor culturale și patriotice de neuitat, Dima a fost numit director al primului Conservator românesc din Transilvania (înființat în 1920 la Cluj, din inițiativa lui Tiberiu Brediceanu). Astăzi, Conservatorul și Filarmonica din Cluj poartă numele lui George Dima.

Studiile făcute la Leipzig au avut un rol deosebit de important în procesul de formare a personalității artistice a lui Dima, nu numai din punctul de vedere al însușirii unei solide educații profesionale, dar și în ceea ce privește orientarea sa estetică. Pe la mijlocul secolului trecut, Conservatorul din Leipzig, avînd în fruntea sa, întîi pe Schumann apoi pe Mendelssohn, era una din citadelele romantismului. Spiritul care domnea în această instituție favoriza pînă la un punct îmbogățirea limbajului muzical cu elemente populare autohtone și de provenienţă străină. Folosirea acestor elemente era admisă cu condiția să nu ajungă în contradicție cu tradiția muzicii germane. În acest sens, Mendelssohn a compus cîte o simfonie „scoțiană“ și „italiană“, iar în uvertura *Hebridele* a căutat să redea o anumită culoare nordică, după cum în cîteva piese din ciclul *Cîntece fără cuvinte*, pentru pian, caută să evoce atmosfera cîntecelor gondolierilor venețieni etc. Dar în același timp, Mendelssohn era și reprezentantul ramurii clasicizante a romantismului, deci mult mai legat de tradiție decît alți romantici, iar acest spirit clasicizant a stăpînit învățămîntul muzical de la Leipzig și în cea de-a doua jumătate a secolului trecut, cînd Dima se afla acolo la studii. Particularitățile naționale din muzica altor popoare erau în general considerate ca semne ale unui primitivism și exotism muzical. Nu întîmplător muzica lui Grieg — care și-a făcut studiile la același Conservator, devenind ulterior fondatorul școlii naționale norvegiene, bazate pe cîntecul popular al patriei sale — a întîmpinat mai tîrziu, mult timp, tocmai la Leipzig,

o mare rezistență din partea criticii muzicale oficiale. Grieg a fost însă o excepție, marea majoritate a străinilor care au studiat la acest Conservator (ca de pildă Niels Gade) au rămas fideli spiritului clasicizant însușit aici, astfel încît, după întoarcerea în patrie, au folosit în creația lor elementele specific naționale cu moderație, fără tendințe de reînnoire radicală a limbajului. Același lucru se poate afirma și despre George Dima care, în lucrările sale proprii, a păstrat consecvent linia clasicizantă, urmărind realizarea specificului național, nu atît prin imitarea melodiilor populare, cît prin redarea în conținut a unui mod de simțire specific poporului nostru.

Faptul că, pînă la un punct, concepțiile estetice ale Conservatorului din Leipzig considerau admisibilă influența muzicii populare, se poate constata dintr-o recenzie din revista „Leipziger neue Zeitschrift für Musik", nr. 13, din 27 februarie 1889, semnată de Hans von Basedov, care a apărut cu ocazia editării unui caiet de lieduri al lui Dima de către firma C. F. Kant : „După ce am studiat și am executat la pian conținutul caietului, căruia editura i-a dat o înfățișare elegantă, am ajuns la rezultatul că George Dima e un om de talent. Are un simț fin pentru conținutul poetic al textului pe care îl interpretează după propria sa individualitate, care este una românească, cu toată educația sa germană. Numai pe această bază poate fi judecat Dima. A învățat mult și știe să aplice cele învățate ; el exprimă individualitatea sa proprie, dar totdeauna în cadrul specificului românesc. Aceasta nu constituie o greșeală căci îl face interesant din punct de vedere muzical". Recenzia se încheie cu următoarea frază : „Dima își va face drumul său. Lucrările sale vor face multora bucurie, își vor cuceri un loc ferm răzbătînd prin concerte ; ele se vor muta din Germania în România și de aici înapoi în Germania, producînd uimire și admirație".

Trebuie subliniat faptul că în această perioadă (între anii 1878—1880) „individualitatea românească", „specificul românesc" ale compozitorului se manifestă în lieduri compuse nu pe texte de poeți români — ceea ce ar fi putut înlesni realizarea unui specific românesc pe baza cadenței limbii românești — ci pe textele unor poeți germani ca Scheffel, Lenau, Wied etc.

Sub influența individualismului romantic — atenuat de tradiția mendelssohniană — Dima a fost primul compozitor român care a acordat o importanță deosebită reliefării unor trăsături individuale ale limbajului muzical, remarcate, după cum am văzut, de recenzentul din Leipzig. În privința unui stil personal, creația muzicală a contemporanilor săi români nu putea constitui un model. Muzicii țărănești, Dima nu i-a acordat o atenție mai mare

decît după întîlnirea cu Musicescu, fără a include însă elementele ei specifice în limbajul său. Animat însă de dorința de a da creației sale un caracter național, el a urmărit realizarea acestui deziderat pe calea preconizată mai tîrziu de Enescu, aceea „de a crea paralel cu folclorul", de a exprima în conținutul lucrărilor sale o sferă emoțională înrudită cu cea a muzicii populare. Ca și unii dintre reprezentanții altor școli naționale — Smetana, Gade, Sibelius etc. — și Dima era de părere că posibilitatea de a reda caracteristicile principale ale modului de simțire al unui popor nu se limitează numai la muzica populară și la mijloacele de expresie derivate din ea, ci pot fi exprimate și cu mijloacele create de compozitor. Faptul că el nu a urmărit reproducerea fidelă a anumitor caracteristici melodico-ritmice ale muzicii populare și nu a căutat să sublinieze cu ostentație anumite particularități ale acesteia, explică economia cu care sînt folosite împrumuturi din melosul muzicii populare, în lieduri, balade, lucrări vocal-simfonice.

Dima a cultivat numai genul muzicii vocale [1] : cîntece pentru voce și pian, coruri *a cappella* și cu orchestră. Această limitare la un singur gen s-ar putea explica — cel puțin în ceea ce privește cîntecele — pe de o parte, prin faptul că fiind cîntăreț, Dima executa personal aceste lucrări în cadrul concertelor sale, pe de altă parte, prin convingerea sa că asociată cu text, muzica devine mai accesibilă, motiv pentru care compozitorul urmărea sublinierea caracterului românesc în asociere cu versurile marilor noștri poeți. Au contat desigur și considerente practice, anume faptul că, în timp ce înjghebări corale românești luaseră deja ființă în mai multe orașe, posibilitățile de a avea la dispoziție și o orchestră erau limitate doar de orașe ca Sibiul și Brașovul.

Cu toate că Dima a înțeles noțiunea de caracter național al muzicii într-un sens mai larg decît confrații săi, și a urmărit realizarea în creația sa a caracterului național pe baza unor mijloace de expresie mai individuale, el nu a rămas totuși insensibil față de frumusețea unor cîntece populare de largă circulație, de origine în general orășenească, care erau mai aproape de gustul iubitorilor de muzică din pătura cultă. Este interesant de remarcat că Dima deosebește două categorii de melodii populare, pe care le-a prelucrat fie pentru voce și pian, fie pentru cor, indicînd la unele „melodie populară", la altele „melodie veche românească".

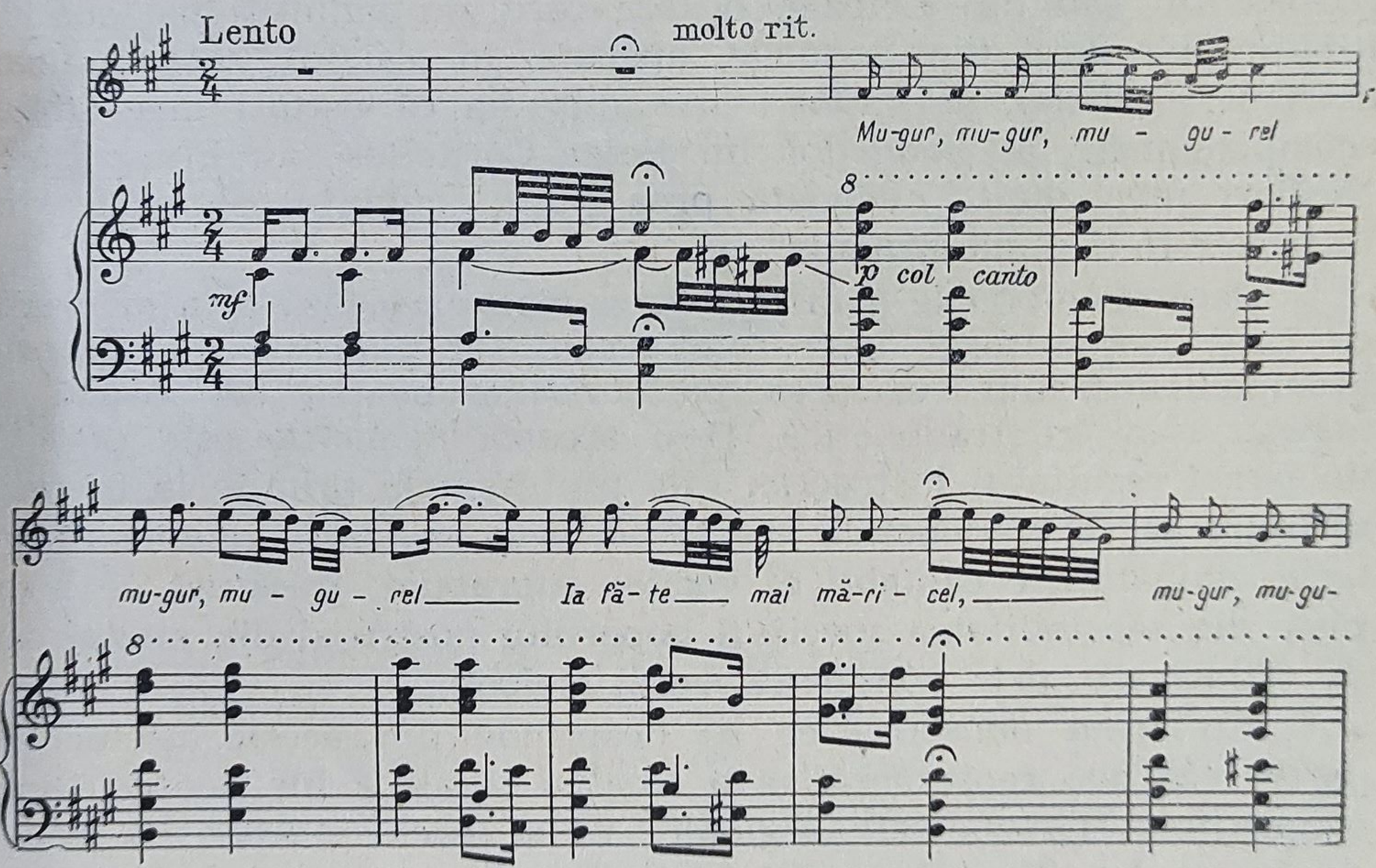
---

[1] În *Lexiconul* lui Riemann se afirmă însă că „Dima ne-a dat o serie de solide lucrări vocale și instrumentale". Chiar în cazul că informația lui Riemann ar fi justă, se pare că Dima, neconsiderînd aceste din urmă lucrări la înălțimea celor vocale, nu le-a publicat.

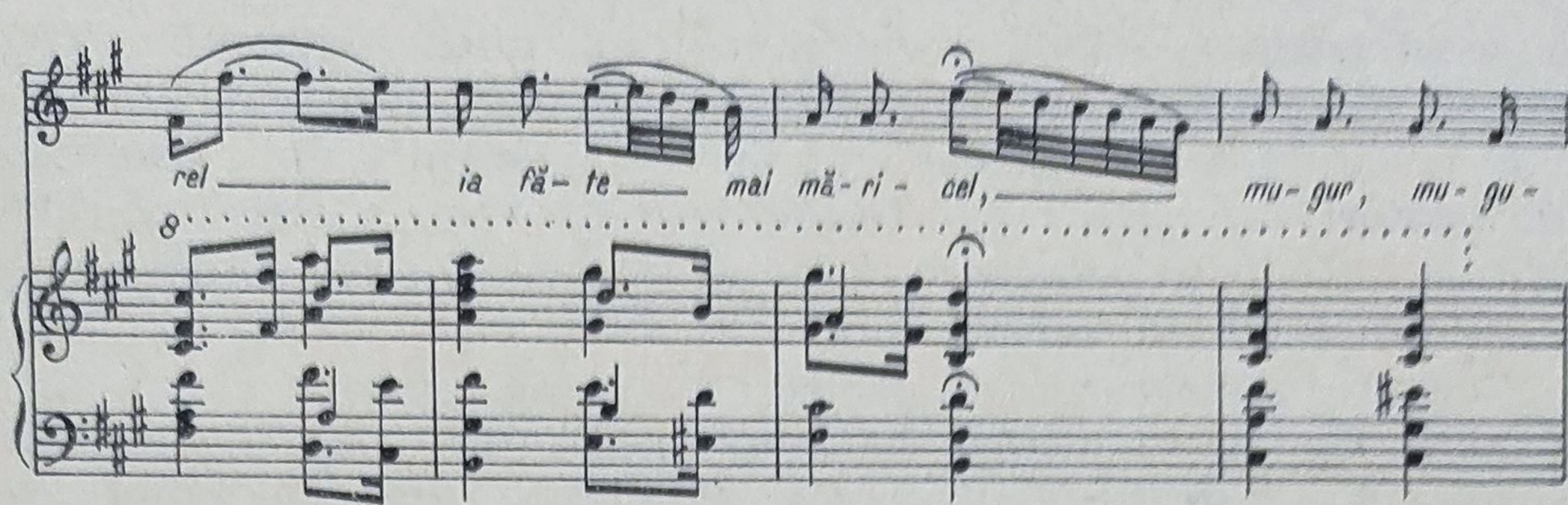
Judecînd aceste „melodii vechi românești" după textele lor (provenite de la poeți cunoscuți, ca Asachi, Negruzzi, Ecaterina Pitiș, ca și de la autori anonimi), ele erau, probabil, creația unor compozitori amatori, ale căror nume fusese de mult uitate. Cele două categorii de melodii se deosebesc mai ales în ceea ce privește structura lor ritmică, mult mai variată la cele populare.

Dintre prelucrările de melodii populare, aparținînd ambelor categorii, fac parte lucrări compuse fie pentru voce și pian, fie pentru cor *a capella*. Pentru voce și pian[1] sînt: *Vai mîndruțo, dragi ne-avem, Mugur, mugurel, Spune mîndro adevărat, Sub fereastra mîndrei mele, Mîndruliț o de demult, Jelui-m-aș și n-am cui, Hop, țurcă, furcă, De-ar fi trăznit Dumnezeu, Ciobanul*; pentru cor: *Nu-i dreptate, nu-i, Fîntîna cu trei izvoare, Hai în horă, Plugurile* etc.; colindele (pentru voce și pian): *O ce veste, Leagăn verde, La nunta ce s-a întîmplat.*

G. Dima — *Mugur, mugurel*



[1] Unele dintre aceste melodii au fost armonizate și pentru cor mixt sau bărbătesc.



Valoarea prelucrărilor pentru voce și pian rezultă în primul rînd din originalitatea înveșmîntării armonice și din forma artistică a acompaniamentului de pian, întotdeauna în funcție de conținutul poetic al textului. În această privință nu există nici o deosebire între prelucrările sale și cele mai bune dintre lucrările de invenție proprie. Măiestria cu care Dima amplifica expresivitatea liniei melodice prin acompaniamentul de pian a fost remarcată și de recenzentul său din Leipzig, despre care am amintit mai sus. În legătură cu unul din liedurile apărute în caietul care a făcut obiectul recenziei, se spune : „Ai impresia că asculți inegalabilul acompaniament al liedurilor lui Peter Cornelius sau Franz Liszt. Nicăieri prea mult, niciodată prea puțin, cuvîntul și tonul sînt închegate în deplină armonie".

Dacă prelucrările pentru voce și pian excelează prin măiestria cu care compozitorul întregește sensul lor expresiv cu ajutorul acompaniamentului, valoarea prelucrărilor pentru cor rezidă în măiestria lor contrapunctică. Deși această măiestrie este pînă la un punct rezultatul instrucției sale profesionale primite la Leipzig, scriitura sa contrapunctică are totuși ceva personal, anume caracterul eminamente cantabil al vocilor suprapuse, trăsătură ce izvorăște din sensibilitatea specifică poporului nostru și din modul său de exprimare prin excelență vocal-melodic.

Cu toată măiestria ce se desprinde din aceste prelucrări, partea cea mai reprezentativă a creației corale a lui George Dima o constituie lucrările sale originale : *Ce te legeni codrule*, *La mijloc de codru des* (Eminescu), *Păstorul* (Zamfirescu), *Dor de călătorie* (Alecsandri), *Primăvara* (Alecsandri), *Ziua ninge* (Alecsandri), *Floarea pe cîmp* (M. Kugler-Poni), *Două inimi nu-mi dau pace* (poezie populară), toate *a cappella*.

S. Do – uă i – nimi nu-mi dau pa – ce Mi – e nu – mai

A. Do – uă i – nimi nu-mi dau pa – ce Mi – e nu – mai

T. Do – uă i – nimi nu-mi dau pa – ce Mi – e

B. Do – uă i – nimi nu-mi dau pa – ce Mi – e nu – mai

u – na-mi pla – ce U – na-mi es – te dra – ga mea.

u – na-mi pla – ce U – na-mi es – te dra – ga mea.

u – na-mi pla – ce U – na-mi es – te dra – ga mea.

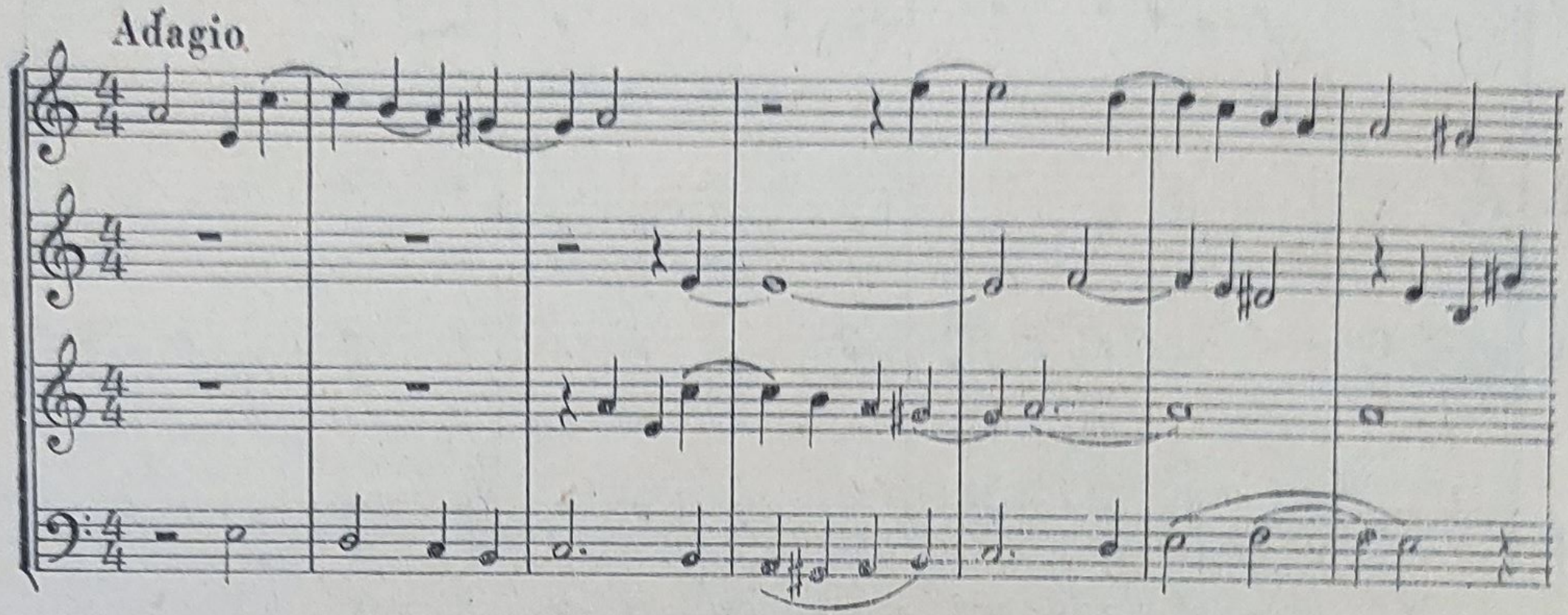
u – na-mi pla – ce U – na-mi es – te dra – ga mea.

Punctul culminant al artei contrapunctice a lui Dima îl găsim în lucrările sale vocal-simfonice — cantatele *Hora* (Alecsandri), *Mama lui Ștefan cel Mare* (Bolintineanu) [1] și *Cantata jubiliară*, precum și numeroase lucrări de muzică bisericească — două

[1] În această cantată, Dima folosește, ca un fel de leitmotiv, un pasaj dintr-un vechi cîntec al lui Flechtenmacher *(Pe o stîncă neagră)*, care, în Principate, avea o mare circulație și era cuprins și în culegerile de muzică populară ale timpului.

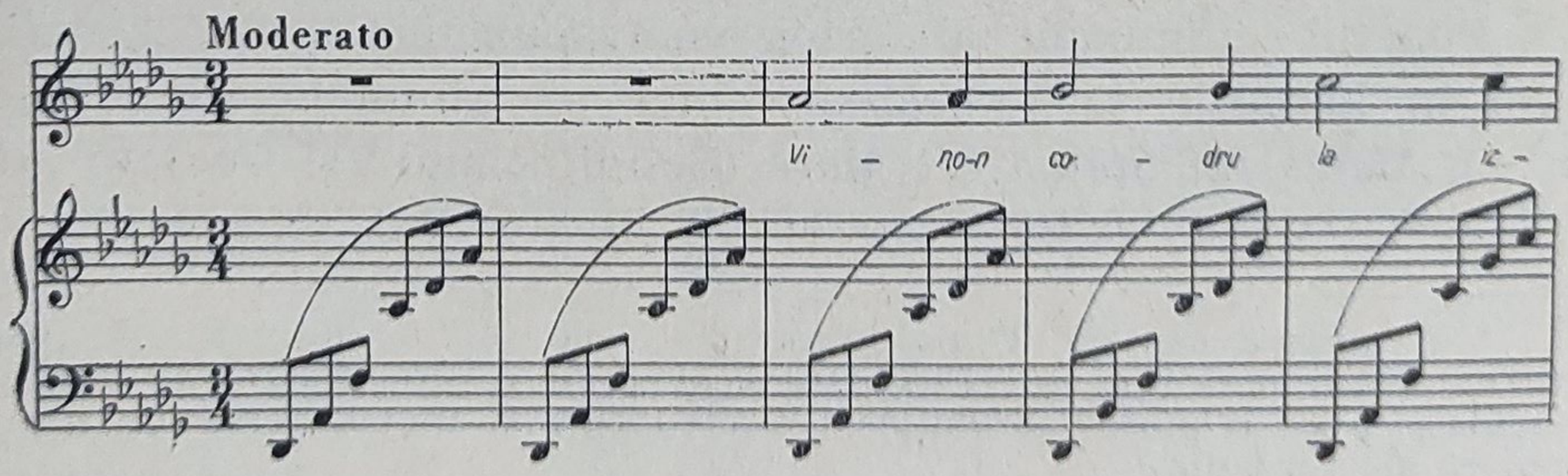
liturghii, una pentru cor bărbătesc, alta pentru cor mixt, „cîntări funebrale", irmoase, axioane, în primul rînd impresionanta *Marea vieţii văzînd-o.*

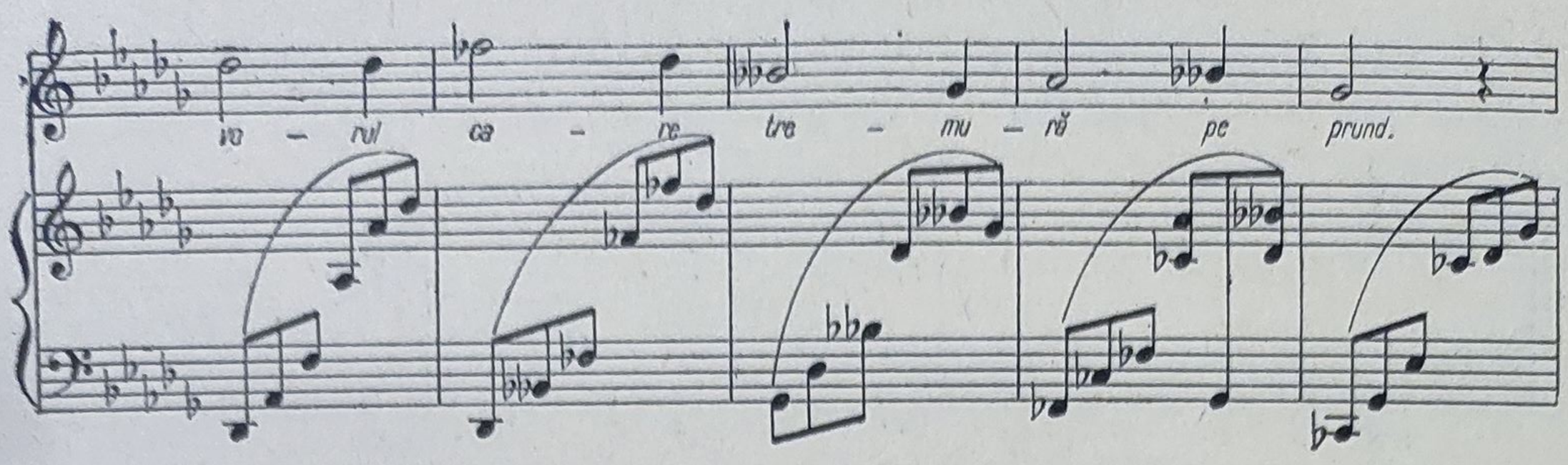
G. Dima — *Liturghia pentru cor mixt* (fragm.)



Din punct de vedere al popularităţii, al răspîndirii în mase, lucrările sale corale, prin factura lor contrapunctică mai complexă, nu puteau concura, de exemplu, cu cele prin excelenţă omofone ale lui Vidu, dar, pe de altă parte, Dima şi Mureşianu au adus prin scriitura lor contrapunctică un element nou în creaţia corală românească, punînd astfel bazele unei tradiţii polifone în Transilvania, continuate de majoritatea compozitorilor transilvăneni de azi. Chiar dacă Dima nu ar fi compus decît lucrări corale, el ar fi ocupat totuşi un loc de cinste în creaţia noastră muzicală din secolul XIX. Dar ceea ce îl situează pe Dima deasupra majorităţii contemporanilor săi români este creaţia sa de lieduri, mai ales cele compuse pe versuri de Eminescu — *De ce nu-mi vii, Somnoroase păsărele, Şi dacă ramuri bat în geam* şi *Dorinţa* (1896). În ele se remarcă latura cea mai caracteristică a compozitorului, lirismul său duios, adînca pătrundere a atmosferei poetice.

G. Dima — *Dorinţa*



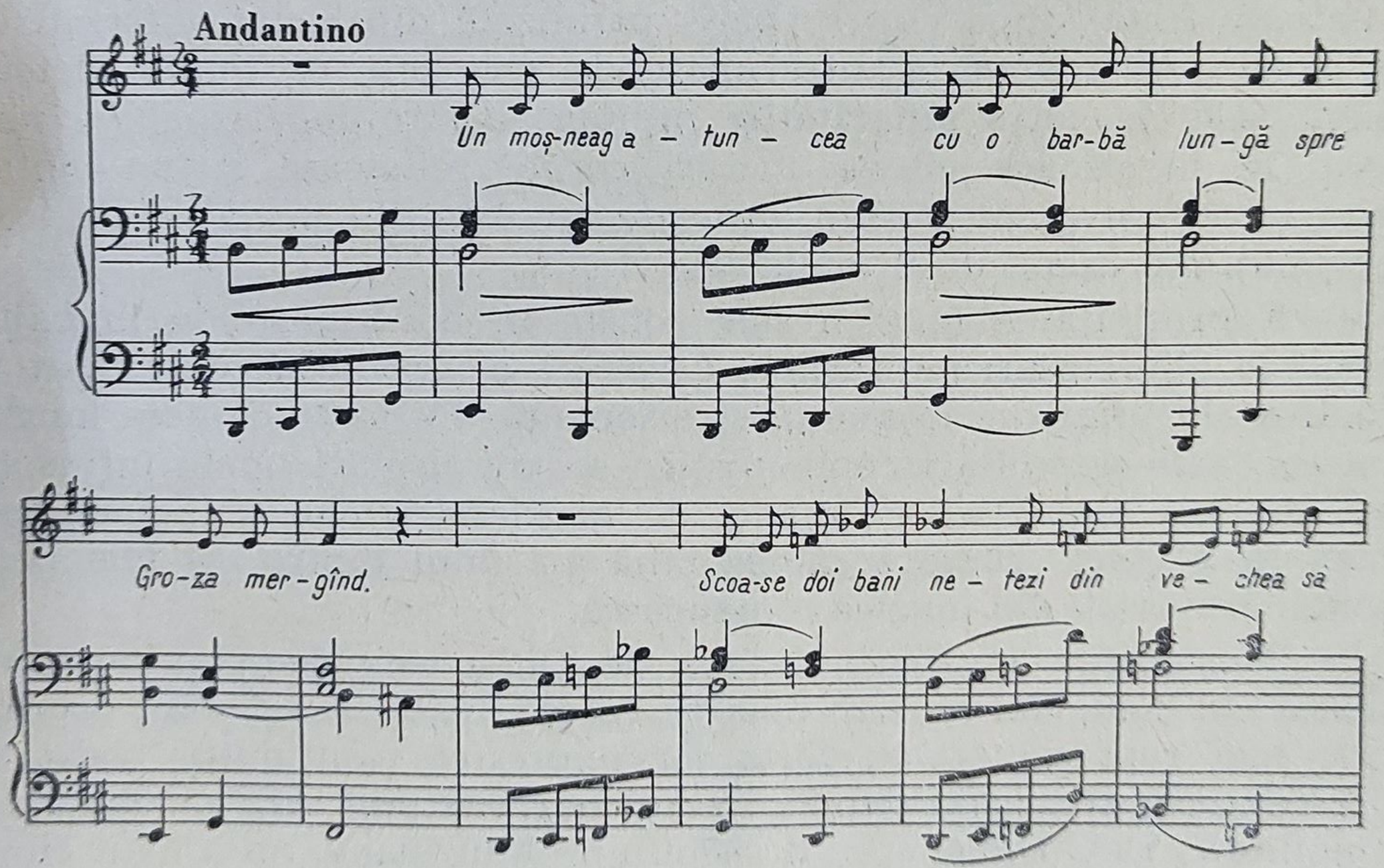


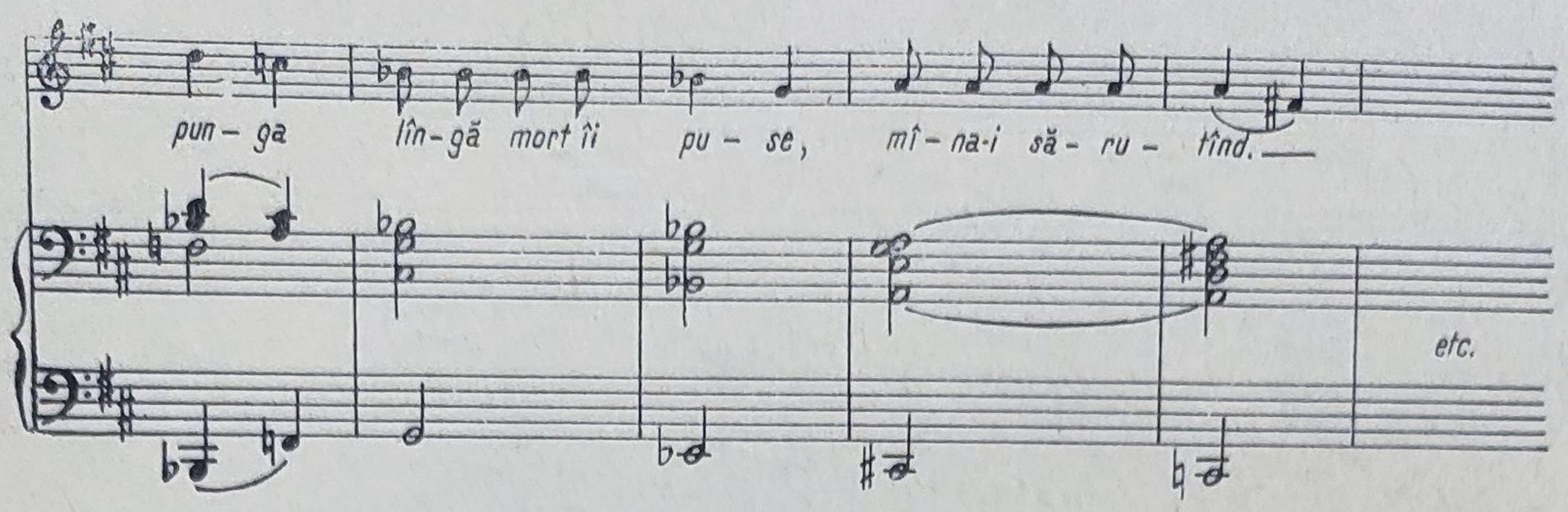
Cu nouă ani mai tîrziu, în 1907, seria de cîntece scrise pe versuri de Eminescu este completată prin liedul *Se bate miezul nopții.*

Toate aceste lucrări reprezintă în muzica noastră primele realizări în adevărata accepțiune a noțiunii de lied, deosebindu-se atît de mult de romanțele timpului care aveau o melodică facilă și un acompaniament de pian redus la o simplă întregire armonică a melodiei. Este cazul să subliniem încă o dată că în liedurile lui Dima, pianul participă ca un partener egal al vocii în exprimarea ideii poetice a textului.

Lucrări la fel de valoroase ca și liedurile sînt și cele trei balade pentru voce și pian, *Grozea, Ștefan Vodă și codrul* (1904) și *A venit un lup din crîng* (1905) ; prin marea lor forță dramatică, ele sînt adevărate perle ale muzicii noastre vocale de cameră.

G. Dima — *Grozea* (baladă)





În 1907, deci în anul cînd împlinește vîrsta de 60 de ani, el scrie un fermecător ciclu de cîntece de copii. În realitate, această lucrare de o rară gingășie a expresiei, presărată cu umor, face parte nu din categoria lucrărilor destinate educației muzicale a celor mici, ci reprezintă, la fel ca și *Scenele din viața copiilor*, a lui Schumann, sau *Camera copiilor*, a lui Musorgski, compoziții ce se adresează oamenilor maturi. În ansamblul operei lui Dima, aceste piese se situează printre cele mai bune lieduri ale sale.

Pus la grea încercare prin pierderea fiului său cel mai mare, durerea sa își găsește o expresie de o impresionantă forță în cîntecul *Biata inimă-nșelată*.

După aceasta, Dima încetează de a mai compune, forța sa creatoare fiind, după cîte se pare, paralizată din cauza suferințelor sufletești. Abia după o întrerupere de zece ani, în timpul detențiunii sale de către autoritățile militare austro-ungare, el va mai scrie în închisoare cîteva lucrări corale religioase și un cîntec pentru voce și pian, *Dorule, ortacule* (aceasta din urmă pe un text propriu), reprezentînd ultimele sale creații.

Expresivitatea muzicii sale constă în bună parte în limbajul armonic diferențiat, multicolor, bazat pe o ingenioasă distribuire a contrastelor dintre consonanță și disonanță. Cu toate că de-a lungul întregii sale dezvoltări componistice se pot urmări unele influențe ale muzicii romantice germane, de la Mendelssohn și Schumann, pînă la Wagner, Dima a rămas pînă azi unul dintre cei mai personali armoniști din muzica românească.

Moștenirea muzicală lăsată de Dima este deosebit de prețioasă ; în domeniul muzicii noastre vocale, lucrările sale sînt printre cele mai reprezentative ; forța lor expresivă, conținutul bogat și perfecțiunea realizării tehnice le-au asigurat pînă azi o nealterată viabilitate. Deși Dima, spre deosebire de Mureșianu, nu a avut elevi

personali în domeniul compoziției [1], lucrările sale, socotite de generația de muzicieni din Transilvania, ce au urmat după el, ca modele de măiestrie artistică, au exercitat o puternică influență, mai ales în ceea ce privește exigența față de nivelul meșteșugului componistic.

IACOB MUREȘIANU (29.VI.1857—25.V.1917)

Iacob Mureșianu [2] descinde dintr-o familie de cărturari și luptători politici din Brașov ; tatăl său, Iacob Mureșianu (senior) a fost redactorul „Gazetei Transilvaniei" și, împreună cu fratele său, poetul Andrei Mureșianu, și cu Gheorghe Barițiu, a militat în coloanele acestui ziar pentru drepturile politice ale românilor din fosta monarhie habsburgică.

Deși aptitudinile muzicale ale tînărului Mureșianu s-au manifestat de timpuriu (începuse să compună încă de pe vremea anilor de liceu, făcînd studii sistematice de pian cu profesorul Novotny), familia sa, voind să-l ferească de riscurile carierei de artist, l-a determinat să studieze ingineria. Astfel, înainte de a se consacra definitiv muzicii, Iacob Mureșianu a urmat, între anii 1875—1878, concomitent cu studiile sale muzicale, și cursurile „Școlii superioare de politehnică" din Viena. Nu se cunosc cauzele care au făcut ca, după o ședere de numai trei ani în Capitala Austriei, să-și întrerupă studiile și să se întoarcă, în 1878, în Transilvania. Aici ocupă, la Năsăud, postul de profesor de muzică la Liceul Românesc și pe cel de dirijor al Reuniunii de cîntări și muzică. Cum pentru îndeplinirea obligațiilor sale pedagogice și dirijorale, studiile de pînă la această dată ar fi fost suficiente, hotărîrea de a-și completa instrucția profesională a fost luată, după cît se pare, în urma greutăților pe care le întîmpina în încercările sale componistice. Astfel, în anul 1880, pleacă la Leipzig pentru continuarea studiilor — compoziție și pian — pe care le termină în 1884, fiind distins cu „Premiul Mendelssohn", care se acorda celor mai buni absolvenți din clasa de compoziție a Conservatorului. După o scurtă activitate de profesor în orașul său natal — unde se întoarce după terminarea studiilor, Mureșianu se mută, în 1885, la Blaj, în calitate de pro-

---

[1] Chiar și după înființarea Conservatorului din Cluj, el a deținut catedra de ansamblu coral și a urmărit doar dezvoltarea unora dintre studenți, controlînd din cînd în cînd lucrările lor de școală.

[2] Deși Iacob Mureșianu urmează, în ordine cronologică, după Ciprian Porumbescu, pentru a putea oferi o imagine mai completă asupra muzicii din Transilvania, ne-am permis să-l plasăm după George Dima.

fesor de muzică la mai multe instituții de învățămînt (Academia teologică, Liceul de băieți, Școala normală și Școala de fete), și de dirijor de cor al Societății „Inocențiu Micu Klein" și al „Asociației meseriașilor".

Deși oraș cu o veche tradiție cărturărească, din punct de vedere al atmosferei artistice, mai ales muzicale, Blajul era încă în urma celor două orașe în care a activat Dima, Brașovul și Sibiul. Dar, îndemnat de dorința de a contribui din toate puterile sale la ridicarea culturii muzicale românești din Transilvania, printr-o muncă stăruitoare, Mureșianu a făcut din acest mic oraș unul din centrele artistice importante ale timpului. Din elevii de liceu și studenții de la teologie, Mureșianu a format un cor și o orchestră, iar din rîndurile amatorilor înzestrați cu aptitudini vocale, a alcătuit o mică trupă de ocazie cu care executa, din cînd în cînd, atît propriile sale lucrări scenice, cît și pe cele ale confraților săi de peste Carpați. În vederea alcătuirii unui repertoriu pentru această trupă, Mureșianu avea să compună, între 1903—1910, operetele : *Florin și Florica* — 1903, *Rusaliile* — 1904, *Cinel-Cinel* — 1905, *Rămășagul* — 1905, *Nunta țărănească* — 1906, *Scara mîței* — 1906 și *Millo director* — 1910, toate pe texte de Vasile Alecsandri.

În timp ce Dima putea beneficia de o situație mult mai avantajoasă, activînd în orașe cu o veche tradiție muzicală (la Sibiu, încă de pe vremea guvernatorului Bruckenthal se executau în concerte publice lucrări simfonice și de cameră de Haydn, Mozart și alți compozitori germani din acel timp), Mureșianu a trebuit să-și formeze el singur un public. Condițiile deosebite în care au activat cei doi muzicieni explică poate în bună parte și deosebirile existente între creația lor muzicală. Dacă Dima putea să se adreseze unui public cu un gust muzical format și vedea misiunea sa artistică în îndatorirea de a crea o artă națională, pe cît posibil, de un nivel apropiat de cel al muzicii universale din timpul său, prin care cultura muzicală românească se impunea prestigios publicului de altă limbă din Sibiu și Brașov, Mureșianu căuta să atragă un public mai larg, ce nu se compunea numai din intelectualitatea din oraș. El se adresa și intelectualității sătești — preoți, notari, învățători — ca și micilor meseriași, în număr deja considerabil pe vremea aceea în Transilvania, constituiți în corporații și avînd înjghebări corale în unele centre mai importante.

Din această tendință de a cuprinde un cerc cît mai larg de auditori izvorăște și marea accesibilitate a muzicii sale. Dar pentru

ca ea să-și poată îndeplini cît mai bine rolul educativ și patriotic, Mureșianu a trebuit să se conformeze, dînd dovada unui simț just de orientare, situației reale și să renunțe într-o bună măsură la aspirații artistice mai înalte, care l-ar fi izolat oarecum de masa iubitorilor de muzică.

Scrisoarea — de unde redăm mai jos un fragment semnificativ — expediată din Leipzig la data de 14 iulie 1881, și în care viitorul compozitor îi împărtășește fratelui său un cuprinzător plan de creație, este deosebit de concludentă în privința considerabilelor deosebiri dintre intențiile lui Mureșianu, dintre visurile pe care și le făurise în timpul studenției, și ceea ce a putut realiza în condițiile grele cu care, în mod eroic, a luptat în tot timpul vieții sale : „Scopul și tendința mea în artă — se spune în această scrisoare — nu o pot urmări și nutri aicea (în Germania — *n. a.*), ci numai în țară. Tot ce am auzit și știut pînă acuma muzică românească, s-a finit la mine, tot am întrebuințat ; trebuie să-mi aduni altele nouă, se înțelege populare, că celelalte nu-s bune de nimic, nici de leac, — dacă voi să lucru românește. Voi să adun toate cîntecele populare, să le pun pe note și să le răspîndesc prin publicul român ; ăsta e punctul întîi ; punctul doi e că, prin aceea că le adun, am dreptul să le răpesc și pentru mine, în opurile mele. Oh ! ce frumoase sonate și simfonii voi croi din ele !“ [1].

În condițiile politico-sociale în care au trăit românii din Transilvania, pentru Mureșianu, ca și pentru reprezentanții altor școli naționale, muzica era un mijloc de afirmare națională ; de aceea, el a urmărit cu insistență crearea unei arte muzicale pe baze largi populare, care să constituie un eficient factor de culturalizare a maselor, un mijloc de îmbărbătare a lor în lupta dusă împotriva politicii de deznaționalizare practicată de clasele conducătoare austro-maghiare. În prefața revistei muzicale „Musa romînă“, fondată de Mureșianu în anul 1888 și condusă cu oarecare intermitențe pînă în 1905, el spune : „Musica a devenitu unulu dintre cei mai puternici factori de civilisațiune. Noi românii n-amu pututu încă trece măcar pragulu musicei populare, și așa n-am pututu face nici progresulu ce se cere pentru adevărata artă. Causa a fost negreșitu impregiurările vitrige în care am trăitu și încă trăimu“. Iar în „Precuvîntarea“ numărului din 1 ianuarie 1894 al aceleiași reviste, spune : „Încă în anulu 1888 am fostu întreprinsu edarea foiei mu-

---

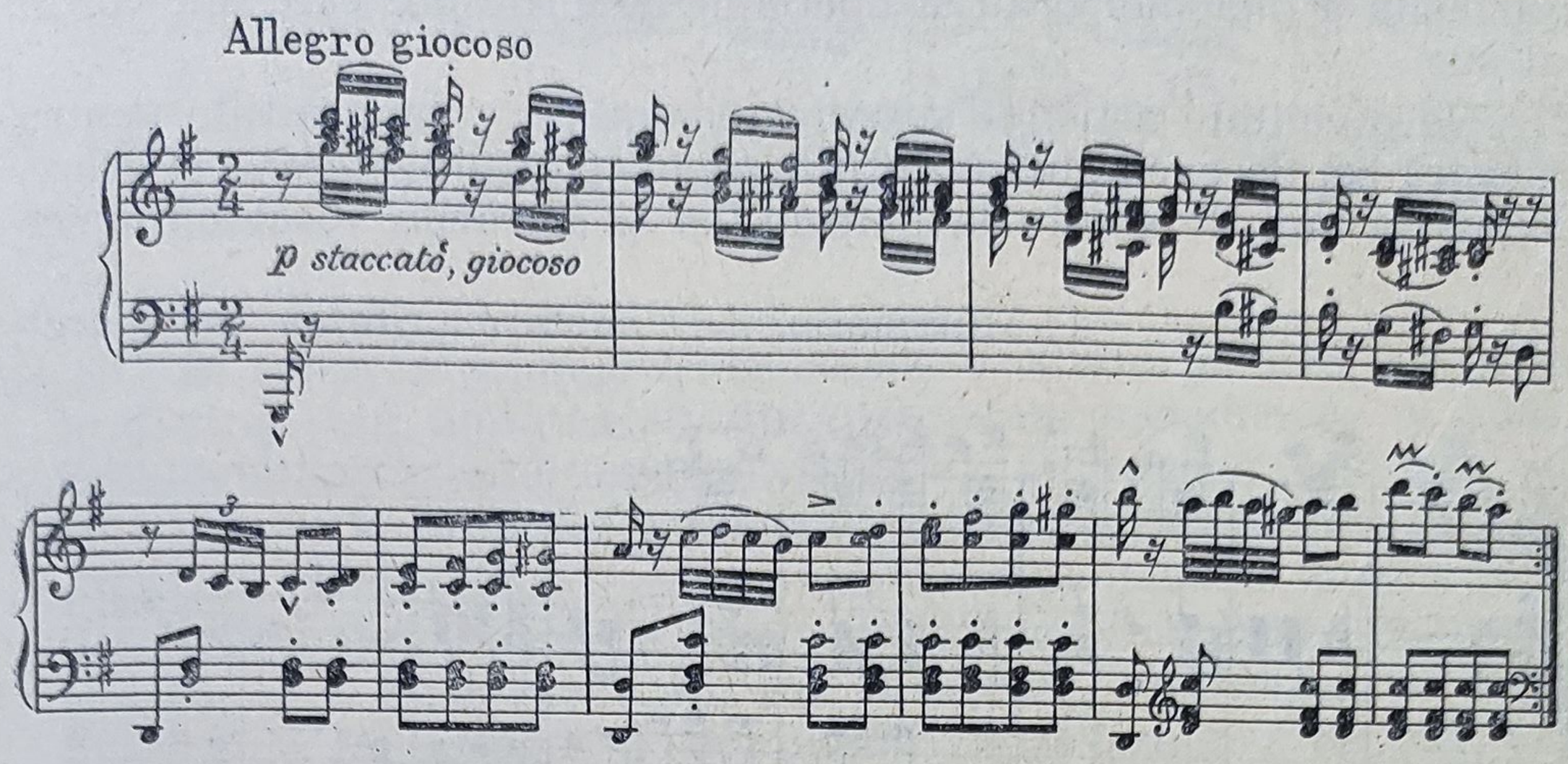
[1] George Breazul, „Iacob Mureșianu“, revista „Muzica“ nr. 4/1963 (articol apărut post-mortem).

sicale «Musa română», cu scopul de a răspîndi cîntecele noastre populare cele am fostu adunatu de unu şir de ani ca astfelu neprețuitulu tezauru al musicei noastre naționale să se póta consacra întru totdeauna ca un factoru principalu de civilisațiune ca a doua limbă prin care ne mai putemu manifesta ca român în aceste grelé timpuri ale persicuțiunii".

Prin adunarea, prelucrarea şi publicarea melodiilor populare, el urmărea să pună la dispoziția cercurilor largi de iubitori de muzică melodii populare într-o formă artistică mai amplă, şi să atragă astfel atenția asupra înaltei valori a creației noastre populare.

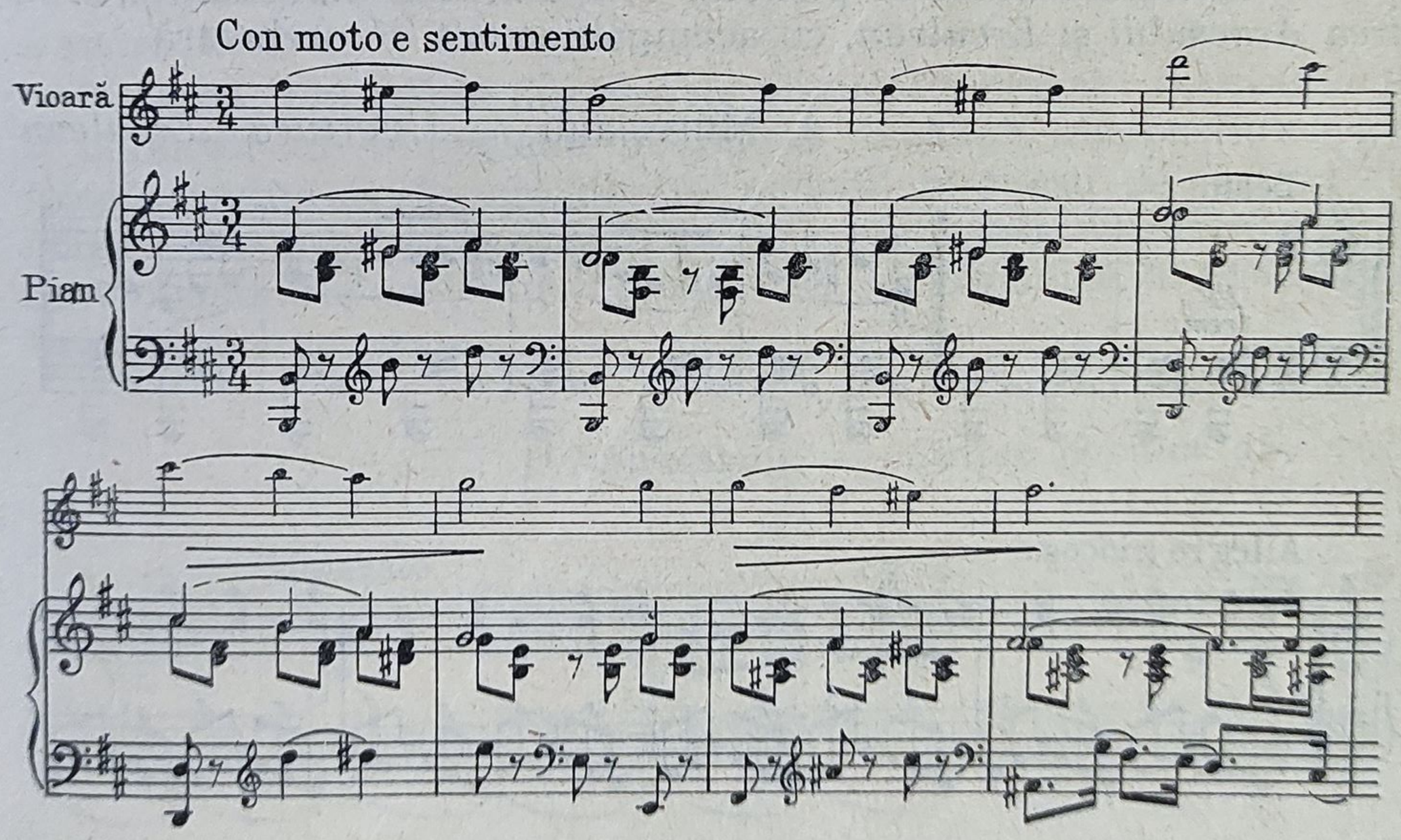
Risipindu-se cu dărnicie, fiind nevoit, din cauza împrejurărilor în care a trăit, să scrie mult şi repede, Mureşianu a compus muzică în toate genurile şi pentru auditori cu posibilități diferite de înțelegere. În afară de un mare număr de lucrări corale *a cappella* şi de coruri cu acompaniament instrumental, el a scris şi muzică instrumentală, destinată publicului recrutat din rîndurile „inteligheniei" : (marşuri, valsuri, potpuriuri şi dansuri de salon cu intonații populare). Pianul căpătase un rol de seamă pe vremea aceea în viața unor familii mai înstărite şi astfel Mureşianu — înțelegînd importanța acestui instrument ca mijloc de educare artistică — a consacrat o bună parte din activitatea sa creatoare în vederea îmbogățirii repertoriului pianistic pentru amatori. Lucrările sale pentru pian, publicate în „Musa română", se cifrează la peste o sută. Înzestrat cu un deosebit talent de improvizație — spre deosebire de Dima care cizela compozițiile sale cu multă migală — Mureşianu avea obiceiul de a lăsa adeseori lucrările sale în prima lor redactare. Aşa se întîmplă că, alături de pagini într-adevăr inspirate, compuse cu mult meşteşug, sînt şi altele care lasă impresia unor schițe nefinisate. Caracterul de improvizație îl prezintă îndeosebi unele din compozițiile pentru pian ce au adeseori un iz salonard, după gustul timpului, şi în care o scriitură de un anumit grad de virtuozitate (pasaje, salturi etc.), este chemată să suplinească un fond emoțional mai adînc. Aceste lucrări intitulate fantezii, capricii, scherzo-uri etc., pe care le-a scris după cum spune el „pentru a umple o mare lacună ce atîtu de durerosu se simte mai ales în mijloculu societății româneşti inteligente", arată într-un chip mai accentuat decît altele, influența muzicii lui Mendelssohn-Bartholdy.

I. Mureșianu — *Scherzo pentru pian*



La un nivel artistic mai înalt decît cele pentru piano solo sînt piesele pentru vioară sau flaut, cu acompaniament de pian, precum și cîntecele pentru voce și pian, prezentînd, pe lîngă influențe ale lui Mendelssohn, și înrîurirea unuia dintre foștii săi profesori de la Leipzig, Reinecke.

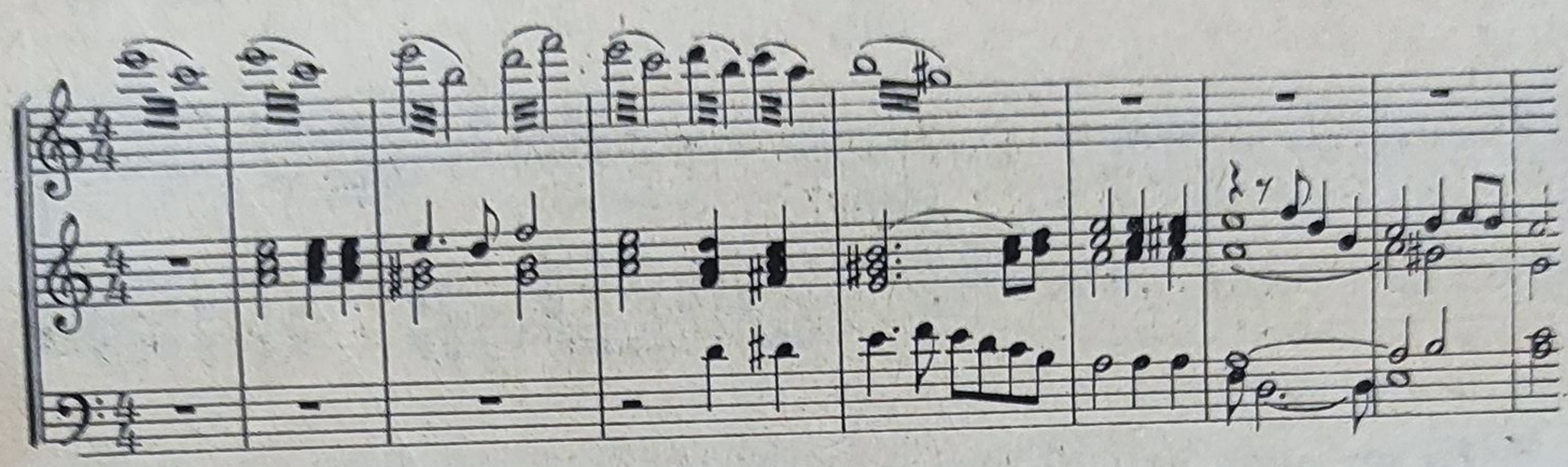
I. Mureșianu — *Romanță*



În vederea unei cît mai accentuate accesibilităţi, aceeaşi factură facilă a melodiei o au şi operetele sale, despre care am vorbit mai sus.

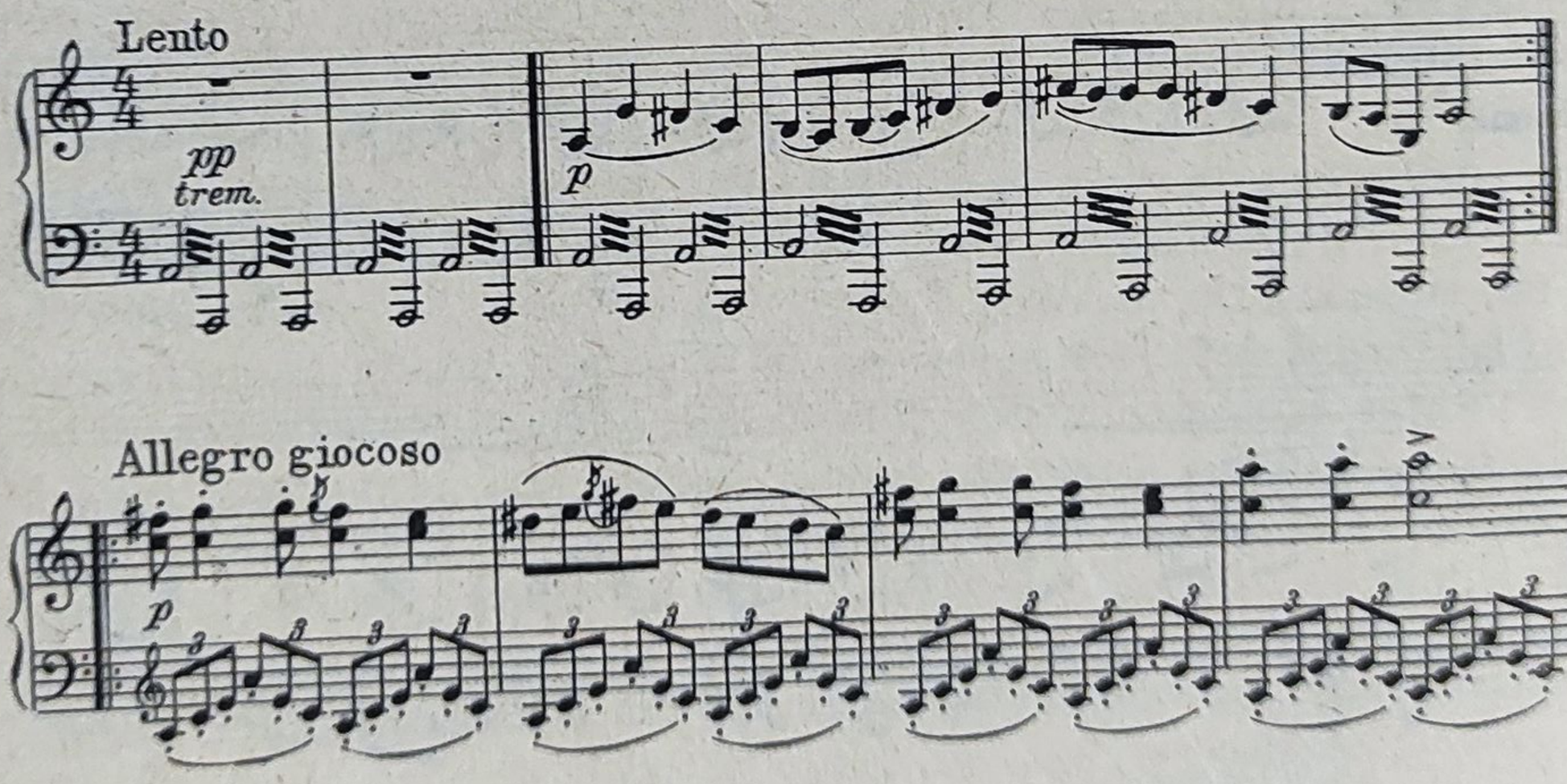
De o calitate artistică superioară sînt însă compoziţiile pentru orchestră ca, de exemplu, amintitul poem-uvertură *Ştefan cel Mare*, compus în anii de studiu la Leipzig, ca şi lucrările vocal-simfonice

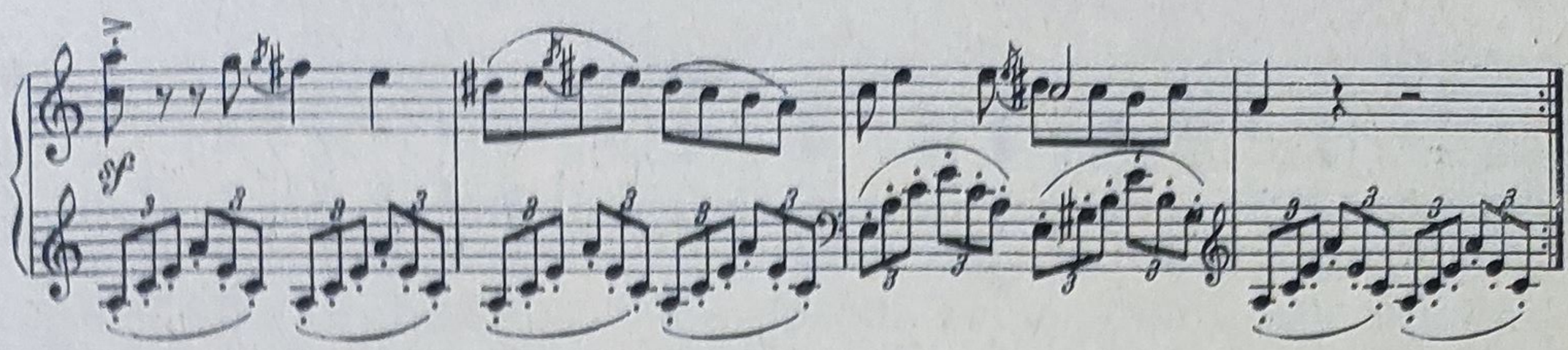
I. Mureşianu — *Uvertura „Ştefan cel Mare"*



pentru cor şi orchestră — *Mînăstirea Argeşului* şi *Erculean* (pe texte de Vasile Alecsandri). Pe acestea două din urmă, compozitorul le denumeşte cu termenul de balade ; ele fac parte dintr-un ciclu de 7 lucrări corale, avînd la bază texte populare cu caracter de baladă : *Şoimul şi floarea fagului, Muierişca din Braşău, Năluca, Brumărelul*, toate cu acompaniament de pian, iar cele amintite mai înainte, *Mînăstirea Argeşului* şi *Erculean*, cu acompaniament de orchestră.

I. Mureşianu — *Uvertura „Erculean"*



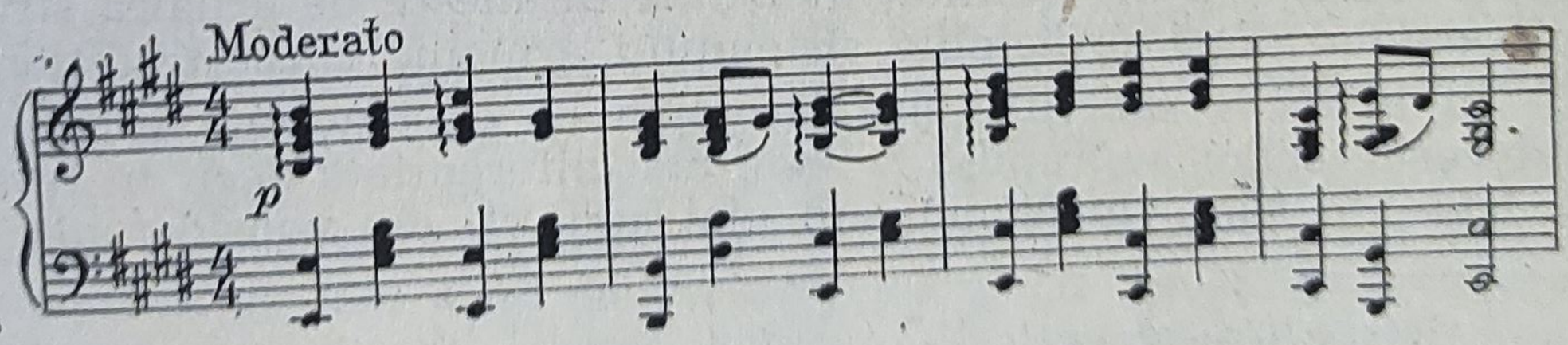


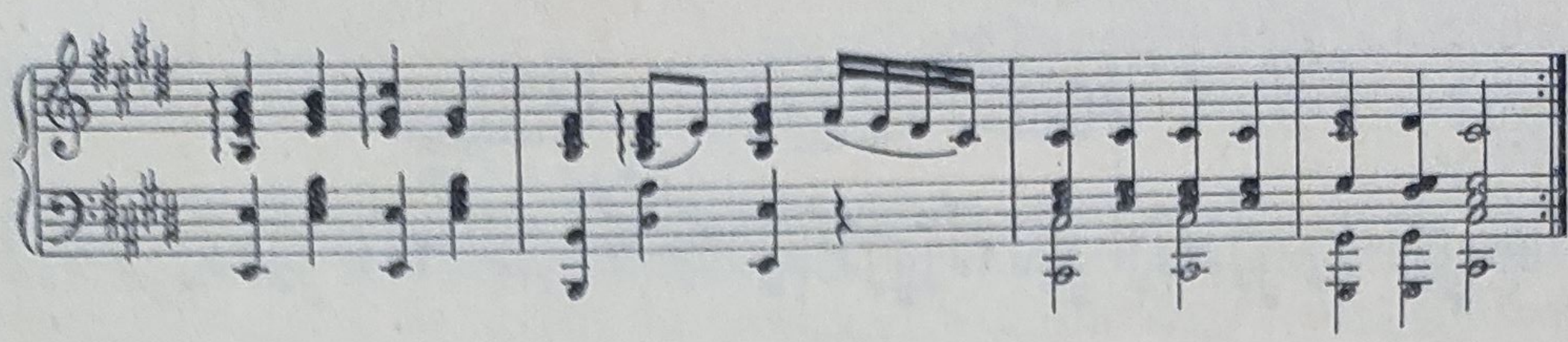
În timp ce primele cinci balade, compuse pentru cor și pian, se disting prin unitatea stilului, pregnanța melodiei cu o evidentă notă populară, simplitatea și claritatea mijloacelor armonice, ultimele două, de proporții ample, au un stil eclectic, părți cu iz folcloric alternînd cu altele prea evident influențate de muzica romantică a timpului. Folosirea frecventă a unor succesiuni de acorduri alterate și a unor modulații mai temerare, în comparație cu cele folosite de Mureșianu în alte lucrări, a determinat pe unii critici muzicali din Transilvania (de exemplu H. Cl. Iuga), să vorbească despre o tehnică componistică influențată de aceea a lui Wagner.

Cu toate că Mureșianu cunoștea mult mai bine muzica populară țărănească decît majoritatea compozitorilor români din timpul său, sursa principală de inspirație melodică a lucrărilor sale proprii a rămas tot muzica orășenească ; el folosește cu aceeași predilecție, ca și alți confrați din timpul său, secunda mărită, iar singura gamă cu inflexiuni modale la care apelează, este cea dorică, cu treapta a patra urcată.

După cum reiese din marele număr de melodii populare culese și publicate de Mureșianu în „Musa română", compozitorul manifesta o vădită preferință pentru melodii țărănești de factură curat majoră sau minoră, și chiar cînd avea de-a face cu melodii ce prezentau anumite inflexiuni modale, el le armoniza în mod riguros funcțional.

I. Mureșianu — *Cîntec popular din Ardeal*

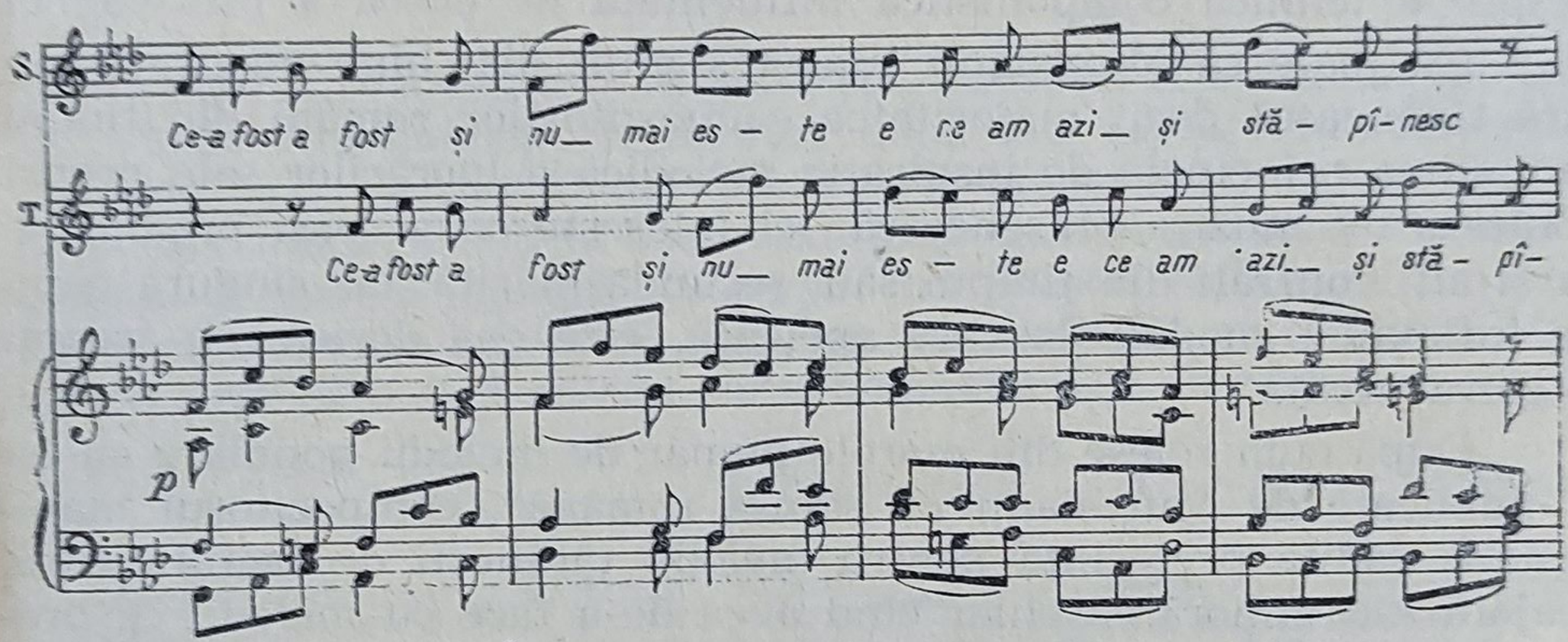




Asupra frecvenței acestui mod în melodiile lui Mureșianu a atras atenția George Breazul[1] (numindu-l cu un termen oarecum discutabil „neocromatic").

Limbajul armonic al lui Mureșianu este voit simplu, pentru a nu îngreuia înțelegerea lucrărilor sale. Din aceleași considerente, compozitorul nu face decît rareori uz de deosebita sa știință contrapunctică, pe care o utilizează atît în lucrările liturgice, cît și în cîteva piese vocale.

I. Mureșianu — *Ce-a fost a fost* (duet cu pian)



Deși Mureșianu a cules și a publicat multe melodii populare, stimulînd și interesul elevilor săi în această direcție, el nu și-a dat încă pe deplin seamă de semnificația artistică a folclorului rural și astfel nu a sesizat nici specificul structurii sale armonice; din această cauză el a înveșmîntat melodiile țărănești, de arhaică structură modală, după principiile sistemului armonic clasic-tradițional.

În lucrările sale liturgice, armonia — ca rezultat vertical al conducerii vocilor suprapuse — este mai diferențiată decît în lucrările laice, în care, după cum am mai amintit, din considerente de

---

[1] George Breazul, „*Art. cit.*".

accesibilitate, predomină scriitura omofonă. Cu toate limitele, în conținut și formă, creația lui Mureșianu constituie dovada incontestabilă a unei temeinice pregătiri tehnice. În condiții mai prielnice — similare celor în care a activat Dima — și renunțînd în primul rînd chiar la scopul educativ al creației sale, Mureșianu ar fi putut da într-o măsură mult mai mare dovada personalității sale artistice. Creația ambilor compozitori dovedește însă destul de convingător în ce măsură mediul și nivelul de înțelegere al publicului pot exercita o influență însemnată asupra unui compozitor.

La intensa sa activitate de compozitor, folclorist și publicist, se adaugă și aceea de pedagog; Mureșianu a format o întreagă pleiadă de muzicieni — compozitori și folcloriști — care au dus mai departe munca începută de maestrul lor. Printre elevii personali ai lui Mureșianu se numără Tiberiu Brediceanu, Augustin Bena, Guilelm Șorban, Leonida Domide, Nicodim Ganea, Ioan Harșia.

Cu toate că multe din lucrările lui Mureșianu nu mai au azi decît o valoare documentară, compozitorul rămîne printre figurile cele mai importante ale istoriei muzicii românești, prin faptul că a contribuit în largă măsură la dezvoltarea culturii și la îmbogățirea creației muzicale românești din secolul trecut.

CIPRIAN PORUMBESCU (2.X.1853—6.VI.1883)

După înclinațiile firești și gradul de stăpînire a meșteșugului tehnic, fiecare dintre compozitorii români din cea de-a doua parte a secolului trecut a adus aportul său important, într-unul sau altul din domeniile creației muzicale.

În paginile anterioare am căutat să scoatem în evidență aportul lui Caudella și Stephănescu în domeniul muzicii dramatice și simfonice, acela al lui Dima, Mureșianu și Musicescu, în cel al muzicii vocale, toți acești înaintași dezvoltînd moștenirea lăsată de Flechtenmacher, Wachmann și Wiest. Porumbescu, sprijinindu-se pe aceeași moștenire, aduce contribuția sa în dezvoltarea operetei, a muzicii corale și a celei instrumentale de salon.

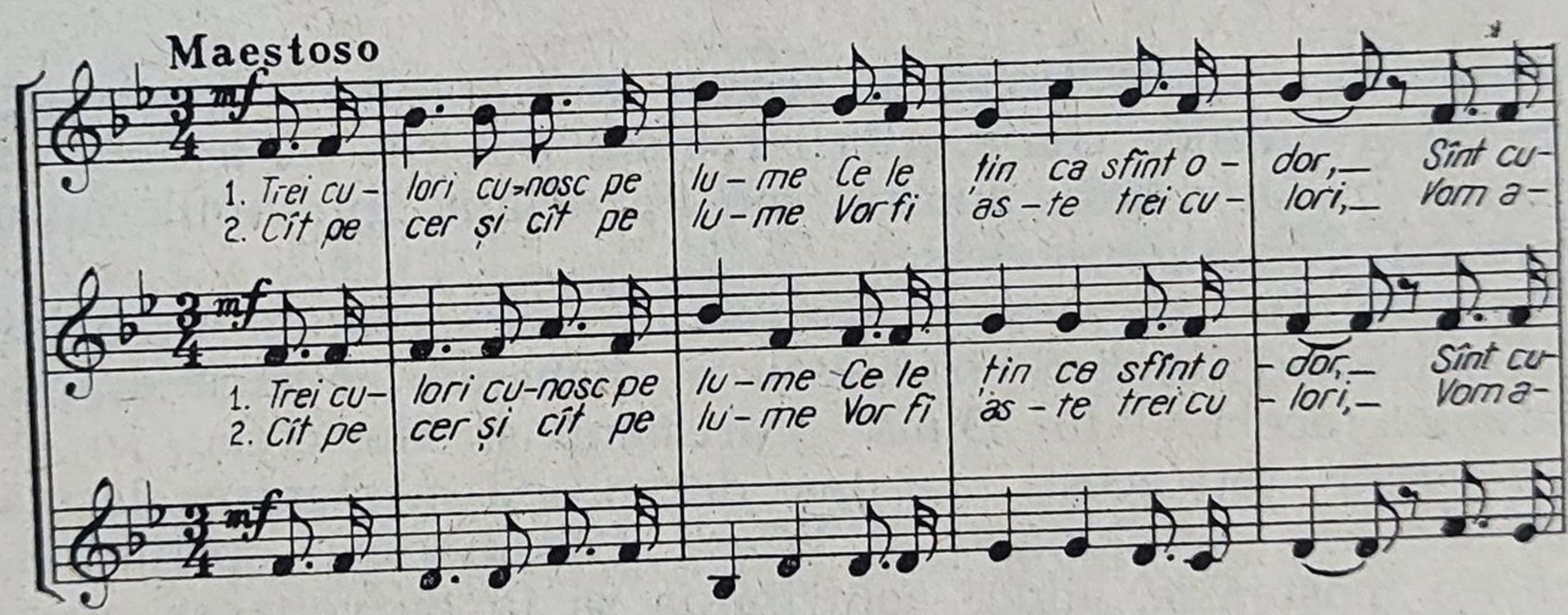
Născut în comuna Șipot, ca fiu al preotului Eraclie Porumbescu, dotat de la natură cu o precoce sensibilitate muzicală, viitorul compozitor primește impresii hotărîtoare din partea muzicii ascultate în mediul rural în timpul copilăriei sale.

Tatăl său, el însuși folclorist pasionat, poet și muzicant, bun mînuitor al arcușului, descoperind înclinațiile muzicale ale fiului, l-a dat încă de mic copil să învețe vioara cu învățătorul Simon Maier din satul vecin, Ilișești. Ciprian Porumbescu și-a continuat

mai pe urmă studiile muzicale, în timpul cînd era elev al gimnaziului din Suceava, apoi student, la Facultatea de teologie din Cernăuţi, cu compozitorul Isidor Vorobchievici, autorul primului manual de armonie în limba română,

Primele sale manifestări componistice datează probabil încă de pe băncile şcolii, iar lucrările care în timp scurt l-au făcut cunoscut au fost compuse pe vremea cînd era student la Facultatea de teologie, în anul 1873 : piese corale, un marş festiv, scris cu prilejul comemorării a 25 de ani de la înfiinţarea „Societăţii de tir", precum şi o *Horă naţională*, valsuri etc.

Activitatea sa componistică primeşte un puternic stimulent prin înfiinţarea, în anul 1875, a Societăţii studenţeşti „Arboroasa", al cărei preşedinte activ devine, deţinînd în acelaşi timp şi calitatea de dirijor al corului alcătuit din membrii Societăţii. O parte din compoziţiile sale corale (a scris peste 200 de asemenea lucrări în cursul scurtei sale vieţi) sînt compuse în această epocă, cele patriotice constituind un puternic îndemn în lupta românilor bucovineni împotriva tendinţelor de deznaţionalizare duse de cercurile guvernante din Austria. Cîntecele patriotice ca : *Trei culori cunosc pe lume*, *Pe-al nostru steag e scris unire*, create în timpul şederii sale la Viena, reprezintă adevărate cîntece de mase, ce au devenit deosebit de populare.



În timpul anilor de teologie, Porumbescu nu a putut adînci în mod suficient studiul compoziţiei ; în afară de o iniţiere elementară, primită de la Vorobchievici, Porumbescu s-a format mai mult ca autodidact. Simţind permanent nevoia de a-şi completa cunoştinţele profesionale, a plecat, în anul 1879, la Viena, unde, timp de doi ani, a studiat, în particular, în afară de armonie şi compoziţie, „violina şi contrabasul", cu profesorii Franz Krenn şi Louis Schlosser [1].

[1] M. Gr. Poslupnicu, *Op. cit.*, pag. 463.

În preajma anului 1881, este numit profesor de muzică la Gimnaziul românesc din Brașov și dirijor al corului bisericii ortodoxe din Schei. Acum dă la lumină lucrarea sa de căpetenie, opereta *Crai Nou*, a cărei premieră a avut loc, cu un succes răsunător, la 27 februarie 1882, la Brașov.

În istoria muzicii românești, însemnătatea creației lui Ciprian Porumbescu constă nu atît în valoarea muzicală intrinsecă a compozițiilor sale, cît mai ales în rolul și forța lor agitatorică. Compozitorul a înțeles să compună nu pentru a fi admirat de o elită de cunoscători, ci în scopul de a servi prin arta sa cauza celor mulți, de a înflăcăra masele românești în lupta lor pentru realizarea visului de eliberare de sub robia habsburgică. Întreaga activitate obștească a lui Porumbescu a fost călăuzită de patriotismul său arzător ; acest sentiment a constituit pentru el și cea mai puternică sursă de inspirație, axa centrală a creației sale.

Rolul lui Ciprian Porumbescu și al creației sale în viața noastră muzicală au fost deplin înțelese de contemporanii săi, care l-au prețuit ca pe unul dintre cei mai de seamă artiști-cetățeni ai vremii. După aproape două decenii de la moartea sa, cînd opereta *Crai Nou* a fost pentru prima dată executată (de către societatea muzicală „România" — 6 mai 1898), presa scria următoarele în legătură cu această lucrare și cu puternica impresie făcută asupra auditorului, scoțînd în același timp în relief caracterul național al muzicii lui Porumbescu :

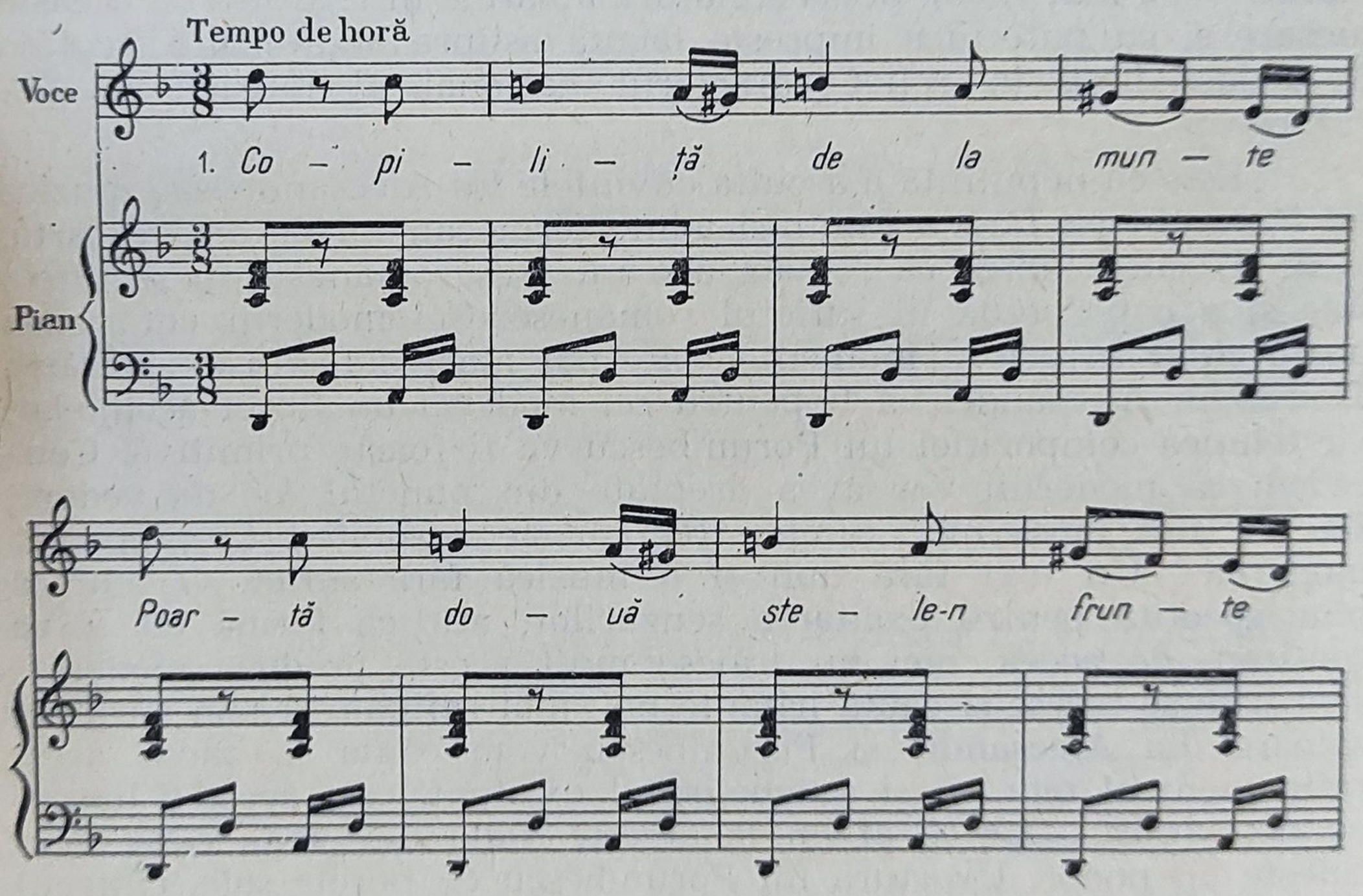
„Este cu neputință a asculta cuvintele lui Alecsandri sau muzica lui Porumbescu fără a rămînea adînc fermecat, nu de artă ca artă, ci de a vedea lumea ca român, a o înțelege românește în secretele sale și a o perpetua în sufletul românesc. Cei moderni vor vedea poate chiar în aceste momente cele mai mari defecte ale lucrării. Textul lui Alecsandri va fi pentru cei moderni un libret acomodat, iar tehnica compoziției lui Porumbescu va fi foarte primitivă. Concedem că modernii vor avea dreptate din punctul lor de vedere. Dar ce sînt modernii ? Simțiri reci, harfe zdrobite ! Ce-i opereta modernă ? Un text fără duh și o muzică fără suflet. O tehnică bine socotită pentru excitarea senzurilor, atît ca formă cît și ca conținut, de aceea, nici nu trăiesc mult aceste produse moderne, senzurile se tocesc și caută iritante noi, mai rafinate și mai surprinzătoare. La Alecsandri și Porumbescu vom căuta în zadar acest rafinament al tehnicii și senzualismul excitant, căci acestea lipsesc cu desăvîrșire. Dar ce aflăm la ei este viață din viața care alcătuiește un popor. Uvertura lui Porumbescu cu horele sale, cîntecul bătrînesc, ditirambul, doina haiducească cu a sa melodie eroică și lină, romanța de dragoste, este un complex de fire tot atît de

variate din sufletul poporului, este sinteza unui trecut viforos în care numai vigoarea internă a naţiunii a putut crea acea forţă, care a rezistat tuturor tempestăţilor“ [1].

Una din marile speranţe ale muzicii româneşti din trecut, cu tot talentul său, Ciprian Porumbescu nu a putut să dea o creaţie mai bogată şi din punct de vedere calitativ, datorită atît condiţiilor politice şi culturale ale societăţii româneşti din acea vreme, cît şi tragicului fapt că a murit la o vîrstă cînd abia ajunsese în posesia unei experienţe componistice mai mari, pe baza căreia ar fi putut da creaţii de valoare mai deosebită.

După cum am mai arătat, locul cel mai important în creaţia lui Ciprian Porumbescu îl ocupă opereta *Crai Nou* (pe text de Vasile Alecsandri) şi, într-o măsură mai mică, comedia muzicală *Candidatul Linte*. Elementul popular, cunoscut sub aspectul său stilizat şi la alţi compozitori naţionali ai timpului, joacă un rol însemnat la Porumbescu, rezultînd din îmbinarea elementelor populare lăutăreşti-orăşeneşti şi — în oarecare măsură — cele ţărăneşti, cu formele şi elementele de stil ale operetei clasice vieneze din timpul său (mai ales Johann Strauss).

C. Porumbescu — *Arietă din „Crai nou“*



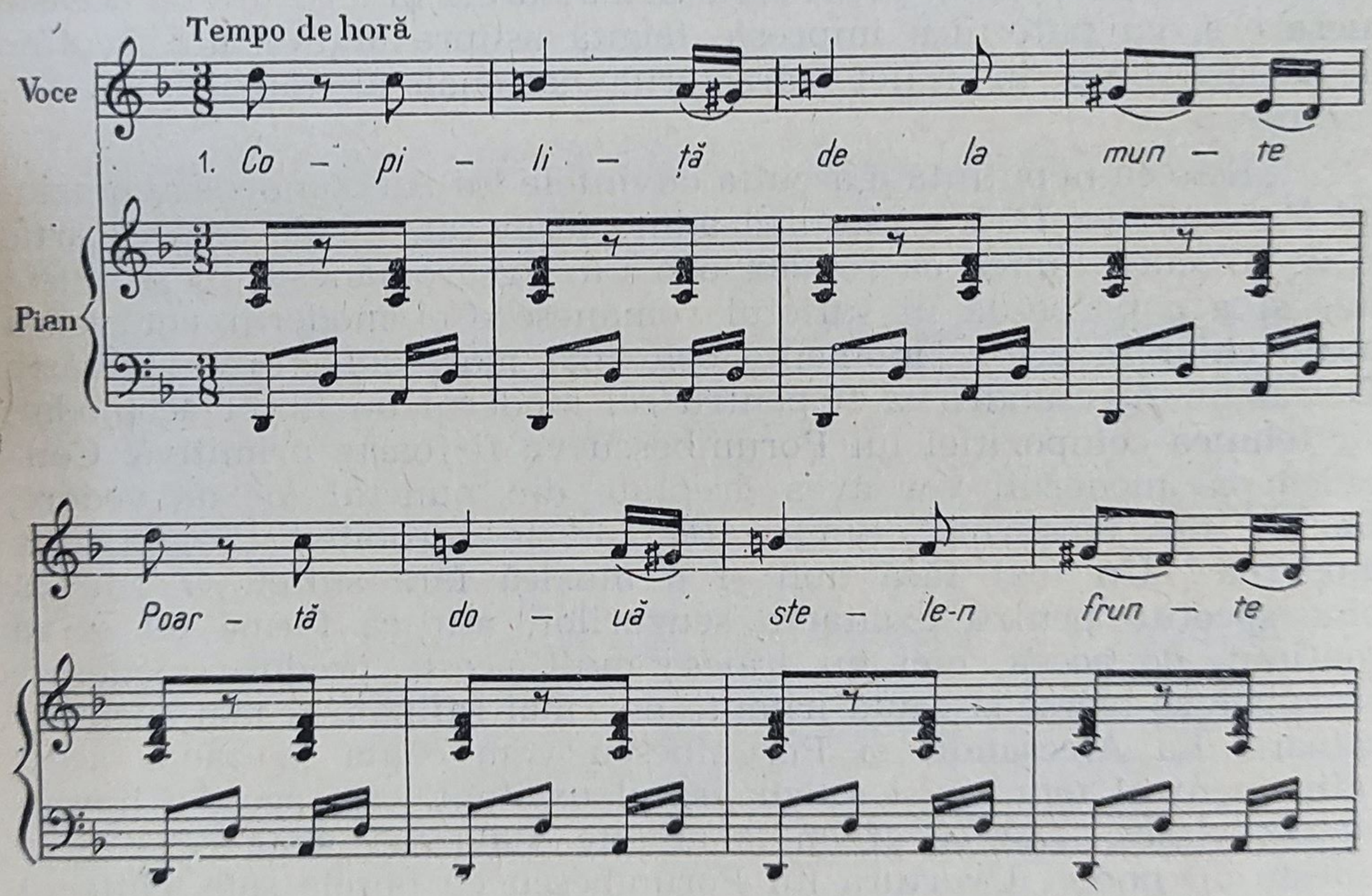
[1] „Patria“, nr. 123, ziar ce apărea la Cernăuţi.

variate din sufletul poporului, este sinteza unui trecut viforos în care numai vigoarea internă a naţiunii a putut crea acea forţă, care a rezistat tuturor tempestăţilor“ [1].

Una din marile speranţe ale muzicii româneşti din trecut, cu tot talentul său, Ciprian Porumbescu nu a putut să dea o creaţie mai bogată şi din punct de vedere calitativ, datorită atît condiţiilor politice şi culturale ale societăţii româneşti din acea vreme, cît şi tragicului fapt că a murit la o vîrstă cînd abia ajunsese în posesia unei experienţe componistice mai mari, pe baza căreia ar fi putut da creaţii de valoare mai deosebită.

După cum am mai arătat, locul cel mai important în creaţia lui Ciprian Porumbescu îl ocupă opereta *Crai Nou* (pe text de Vasile Alecsandri) şi, într-o măsură mai mică, comedia muzicală *Candidatul Linte*. Elementul popular, cunoscut sub aspectul său stilizat şi la alţi compozitori naţionali ai timpului, joacă un rol însemnat la Porumbescu, rezultînd din îmbinarea elementelor populare lăutăreşti-orăşeneşti şi — în oarecare măsură — cele ţărăneşti, cu formele şi elementele de stil ale operetei clasice vieneze din timpul său (mai ales Johann Strauss).

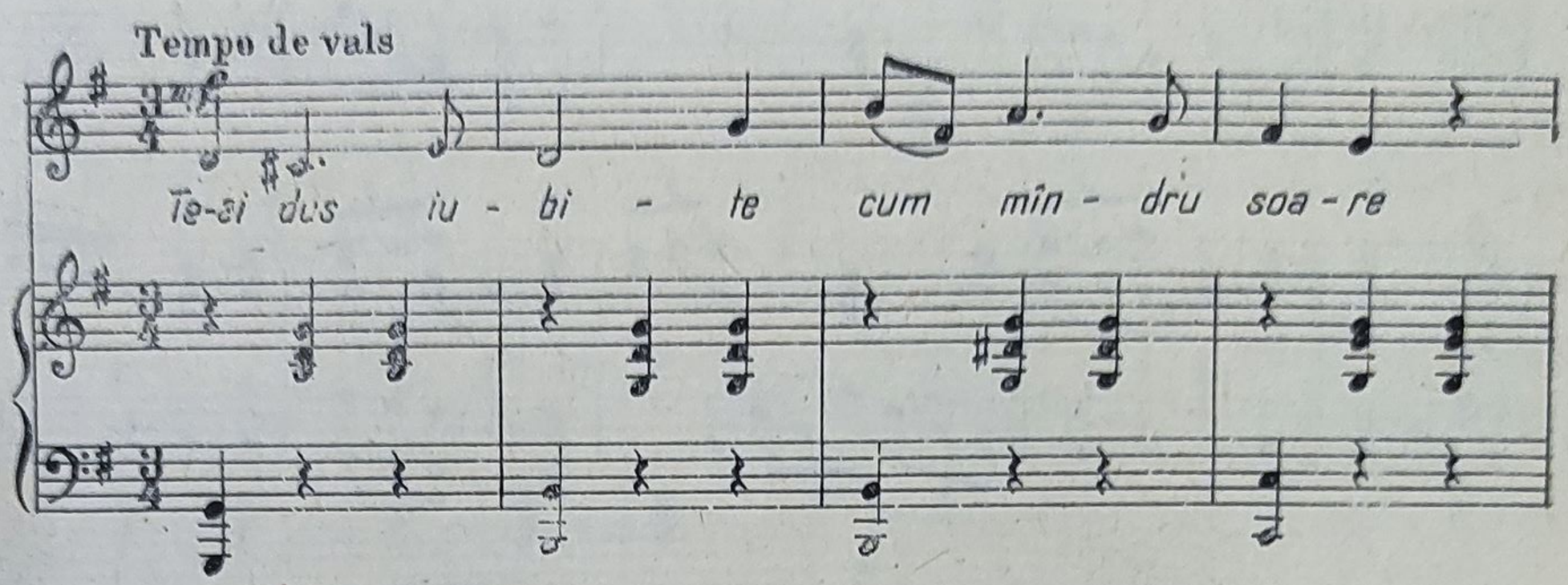
C. Porumbescu — *Arietă din „Crai nou“*

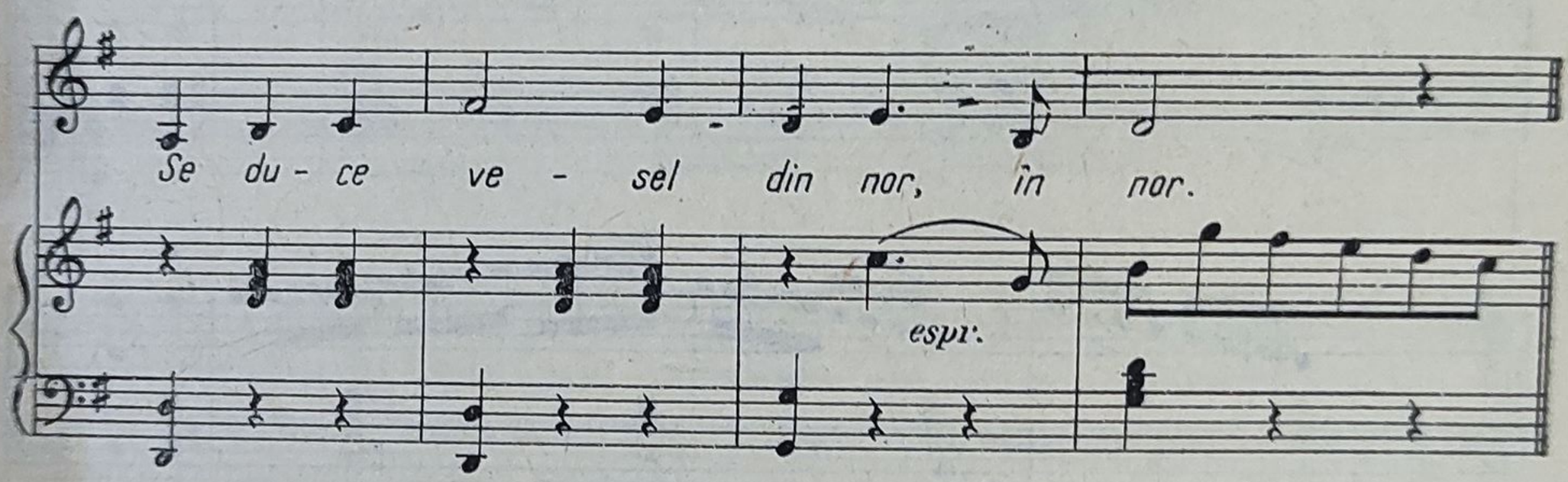


[1] „Patria“, nr. 123, ziar ce apărea la Cernăuţi.

Forme tipice culturii muzicale vieneze, ca de exemplu valsul, capătă în limbajul muzical al lui Porumbescu intonații românești. De asemenea și numeroasele marșuri instrumentale precum și

C. Porumbescu — *Vals din „Crai nou"*



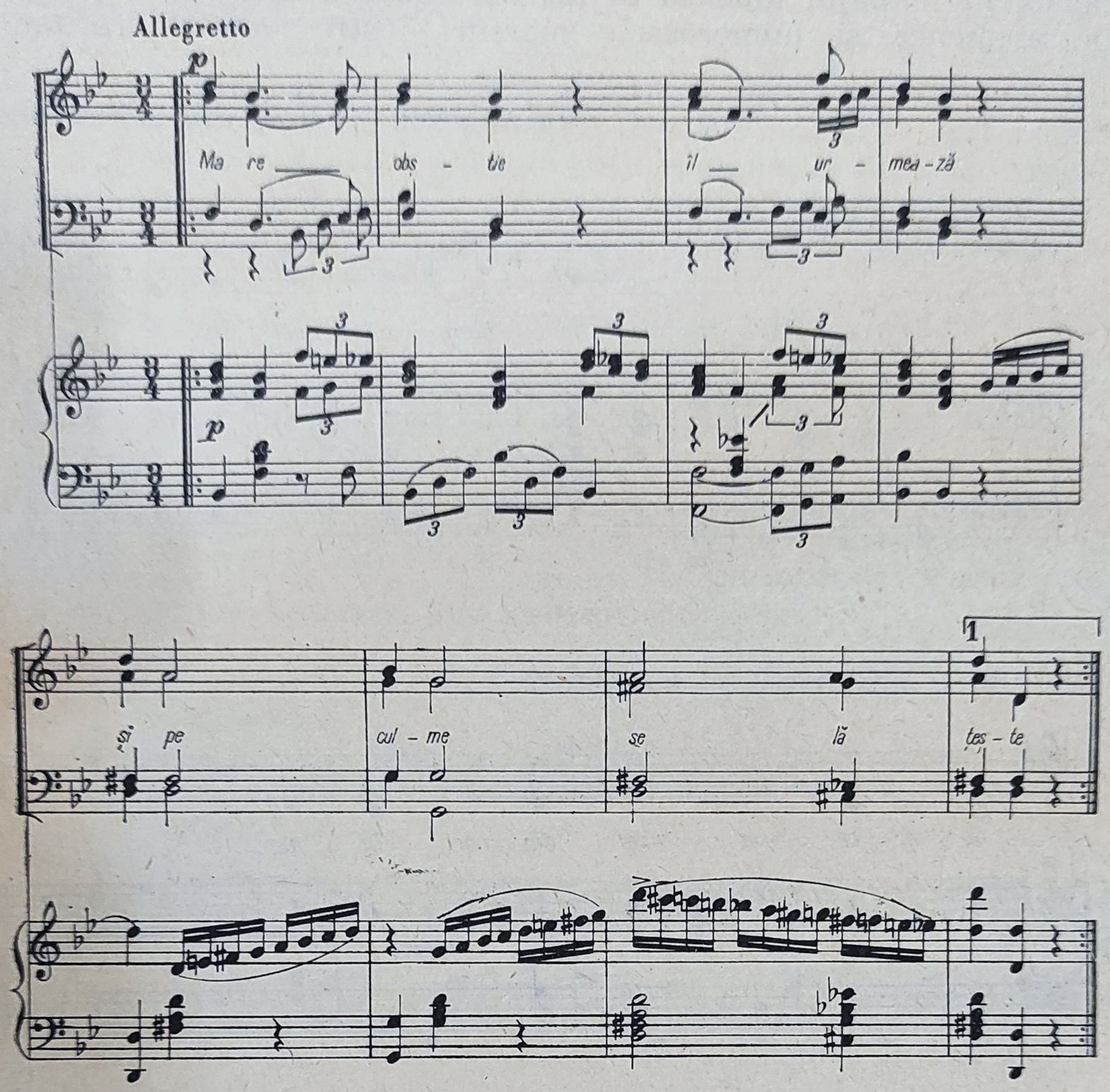


cele vocal-instrumentale din aceste operete au accente populare, ceea ce a contribuit la îndrăgirea lor de către contemporani.

În afară de uverturile operetelor sale, părțile cele mai reușite și mai expresive sînt cele cu caracter liric, în special cîntecele de dragoste, precum și „horele" care stau de obicei la baza părților de ansamblu, mai ales în finaluri.

Alături de operetă, un rol de seamă în creația sa îl au și cantatele *Pe malurile Prutului*, *Altarul Mănăstirii Putna*, *Tabăra română*.

C. Porumbescu — *Altarul Mănăstirii Putna*

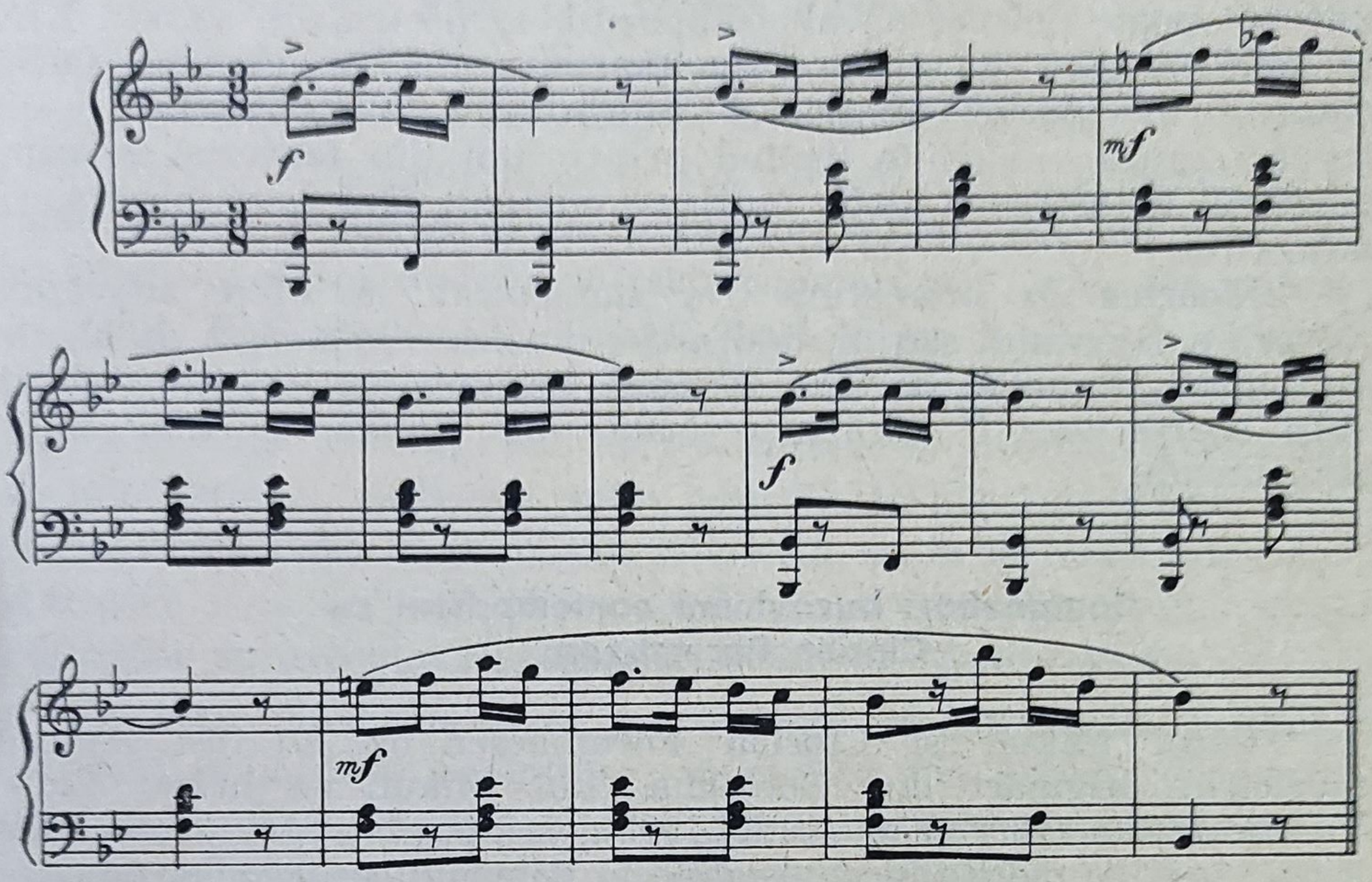


Dintre toate compoziţiile lui Porumbescu, cea mai mare răspîndire au avut-o, la vremea lor, numeroasele sale coruri *a cappella*. Astfel, ele au contribuit, în mare măsură, la dezvoltarea culturii corale de la noi. Fiind deosebit de accesibile, datorită caracterului lor eminamente melodic şi a structurii lor armonice simple, creaţiile corale ale lui Porumbescu nu au fost concurate, ca popularitate, decît mai tîrziu, de compoziţiile lui Vidu.

Un important rol educativ l-au avut şi numeroasele romanţe pentru voce şi pian, care formau repertoriul de bază al îndeletnicirilor muzicale „de casă", în saloanele „inteligheţei româneşti".

Același rol îl jucau și piesele sale pur instrumentale — compoziții pentru pian — dar mai ales horele, precum și romanțele pentru

C. Porumbescu — *Hora Brașovului*



vioară și pian, între care și foarte cunoscuta *Baladă*, una dintre lucrările românești cele mai populare de acest gen din trecut. Se pare că singura sa piesă pentru orchestră, *Rapsodia română*, este o lucrare compusă inițial pentru pian.

În ultimul timp, în muzicologia noastră se citează adesea o afirmație a lui Porumbescu, după care singurul său profesor ar fi fost poporul. Fără a ne îndoi de sinceritatea acestei afirmații, trebuie arătat că Porumbescu a pătruns spiritul muzicii populare și și-a însușit anumite caracteristici ale ei în limitele impuse de concepția romantică a vremii, cu privire la caracterul popular și național. Nu trebuie uitat faptul că pe timpul acela, sub popular se înțelegea tot ce se bucura de o largă circulație și, astfel, „populară" și „națională" era și romanța, una din sursele principale din care s-a alimentat din plin stilul melodic al lui Porumbescu. O comparație a lucrărilor sale cu culegerile de melodii și lucrările proprii în stil popular ale lui Mikuli arată că Porumbescu nu a

trecut dincolo de stilul acestuia, în ceea ce privește autenticitatea populară, dovedind și o gîndire armonică mai puțin evoluată decît acest antecesor bucovinean de seamă al său.

Însușirea cea mai caracteristică a muzicii lui Porumbescu este marea ei melodicitate. Sub acest aspect, Porumbescu nu este întrecut poate de nici un alt compozitor al nostru din secolul XIX. Melodia sa este de o mare spontaneitate, dar, în general, facilă, datorită în special uimitoarei ușurințe cu care compunea; din această cauză, melodiile țîșnind neîntrerupt din fantezia sa, compozitorul își așternea ideile muzicale adeseori fără prea mare spirit autocritic.

Moartea sa prematură l-a împiedicat să ofere adevărata măsură a talentului său, lipsind astfel muzica românească de lucrări de valoare durabilă, pe care, desigur, Porumbescu le-ar fi realizat, dacă soarta i-ar fi hărăzit o viață mai lungă și mai puțin zbuciumată.

Compozitori bucovineni contemporani cu Ciprian Porumbescu

Carol Mikuli și Ciprian Porumbescu nu au fost singurii muzicieni originari din Bucovina. Lui Mikuli i-a urmat *Isidor Vorobchievici* (18.V.1836—18.IX.1903), compozitor de însemnătate locală, însă cu merite incontestabile în domeniul pedagogiei practice și teoretice, care a desfășurat și o susținută activitate folcloristică. Vorobchievici i-a inițiat în tainele armoniei pe Ciprian Porumbescu și pe Eusebie Mandicevschi, fiind, cum am mai amintit, și primul care a scris un manual de armonie în limba română, publicat în 1869. Pe lîngă prelucrări pentru cor ale unor melodii psaltice, el a armonizat și aranjat pentru voce și pian 8 melodii populare *(Flori din Bucovina)* și a compus cîteva piese corale pe versuri de Vasile Alecsandri și de poeții bucovineni Gheorghe Tăutu și Vasile Bumbac.

Eusebie Mandicevschi (18.VIII.1857—13.VII.1929) face parte, ca și Carol Mikuli, din acei oameni de artă care, prin activitatea lor, au lăsat urme în viața culturală a două popoare. După cum Mikuli, în cea de-a doua parte a vieții sale, a adus o contribuție însemntă în cadrul culturii muzicale poloneze, Mandicevschi, ajuns de timpuriu la Viena, unde își făcuse studiile muzicale, a devenit unul dintre reprezentanții de frunte ai muzicologiei din Austria, dobîndind o faimă internațională.

Muzicolog, pedagog şi compozitor în aceeaşi persoană [1], reputaţia europeană a lui Mandicevschi se datoreşte în primul rînd muncii pe care a depus-o în primele două domenii de activitate. Ca muzicolog, a publicat valoroase lucrări, între care un studiu despre simfoniile lui Schubert, scurte biografii ale lui Brahms, Bruckner, Czerny, Johann Strauss etc., a îngrijit ediţia critică a întregii opere muzicale a lui Brahms şi a Sonatelor pentru pian ale lui Beethoven, catalogul creaţiei lui Dvořák etc. Ca pedagog, a format numeroşi muzicieni care, ulterior, au devenit cunoscuţi în viaţa muzicală europeană (ca de pildă compozitorii Leone Sinigaglia, Hans Gall, Karl Prohaska, dirijorii Karl Böhm, Georg Szell etc.).

În timp ce valoarea de muzicolog şi pedagog a lui Mandicevski a devenit unanim recunoscută, creaţia sa muzicală a fost, pe plan internaţional, mult mai puţin preţuită. În afară de Viena, ea a fost cunoscută doar în provincia sa natală, ca şi de unii muzicieni din România, ca de pildă Kiriac şi Dima, care în cadrul unor concerte corale au executat cîteodată şi lucrări de Mandicevschi.

Cu toate că dispunea de o excelentă pregătire componistică, superioară majorităţii confraţilor săi români din aceeaşi generaţie — a fost, în mod neîndoielnic, cel mai mare contrapunctist dintre ei — întrecîndu-i şi în ceea ce priveşte consistenţa conţinutului expresiv al lucrărilor sale, creaţia muzicală a lui Mandicevschi, din cauze pe care le vom arăta în cele ce vor urma, nu se distinge totuşi printr-o notă personală.

Deşi Mandicevschi a păstrat în tot timpul vieţii sale o strînsă legătură cu cultura românească şi preţuia în mod deosebit creaţia poetică a lui Alecsandri, Eminescu, Coşbuc, Şt. O. Iosif, Vlahuţă etc. — pe ale căror versuri a scris cîntece şi coruri — şi în ciuda pildei pe care i-o putea oferi, de exemplu, şcoala naţională cehă,

---

[1] După ce a învăţat cîţiva ani teoria muzicii şi armonia cu Isidor Vorobchievici, la Cernăuţi, Eusebie Mandicevschi pleacă la Viena, unde studiază compoziţia cu Gustav Notebohm, estetica şi istoria muzicii la secţia de ştiinţe muzicale a Universităţii din Viena. La terminarea studiilor, Mandicevschi a îndeplinit diferite funcţiuni: aceea de dirijor de cor a lui Wiener Singakademie şi a altor formaţii corale, de bibliotecar muzical la Gesellschaft der Musikfreunde, şi de profesor de armonie, contrapunct şi istoria muzicii la Academia de muzică din Viena.

el nu a împărtășit idealul artistic al contemporanilor săi din țară, de a crea, pe baza folclorului, o artă cu un caracter autohton românesc.

Motivul rezervei sale față de ideea școlii naționale este fie acela că nu a cunoscut mai temeinic folclorul, decît tîrziu, abia spre sfîrșitul vieții, cînd personalitatea sa artistică, era deja definitiv formată, fie că, educat la Viena în respectul desăvîrșit al tradiției, el era pătruns de ideea că o adevărată artă muzicală nu poate fi înălțată decît pe temelia marilor tradiții europene și a unui limbaj de universală valabilitate, făurit de-a lungul timpului prin contribuția celor mai de seamă compozitori.

Dar poate că nici opera muzicală a confraților săi români — despre ale căror posibilități creatoare nu avea, în general, părerile cele mai bune — nu l-a îndemnat să stăruie în această direcție. Într-o scrisoare adresată în anul 1922 surorii sale Ecaterina, referindu-se la colecția de cîntece populare a lui Alexandru Voevidca, el scrie : „din nou sunt frapat de contrastul dintre talentul poporului și lipsa de talent a celor «culți». Unde este muzicianul român de profesie, violonistul, pianistul, compozitorul sau dirijorul, care să creeze melodii de o așa expresivitate cum le găsesc aici ?“ [1]

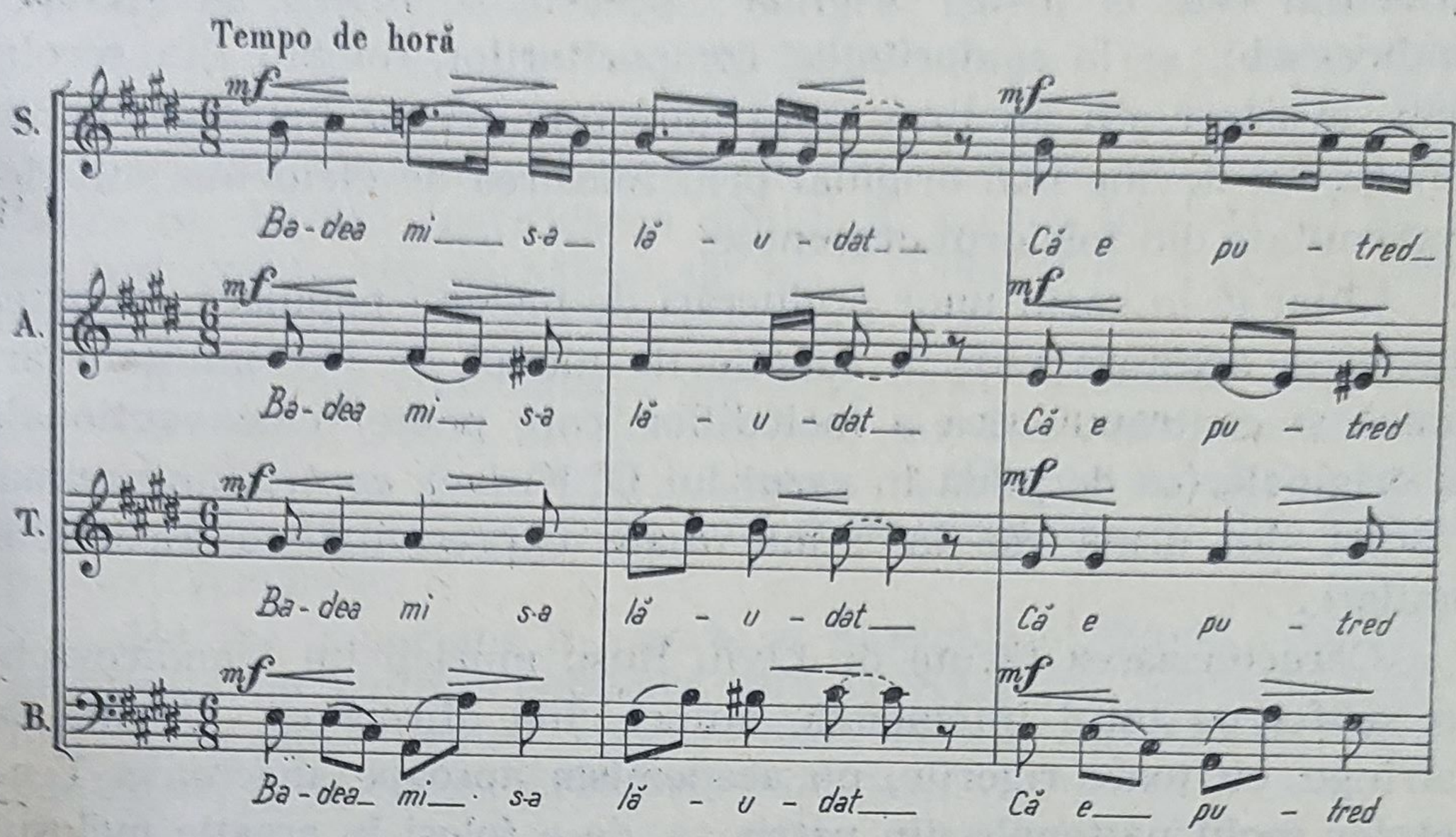
Mandicevschi nu a fost însă tentat ca, după pilda marelui său protector și prieten, Brahms — care inventa adeseori teme „a l'ongarese“ — să folosească în creația sa întorsături melodice ce sînt caracteristice muzicii noastre populare.

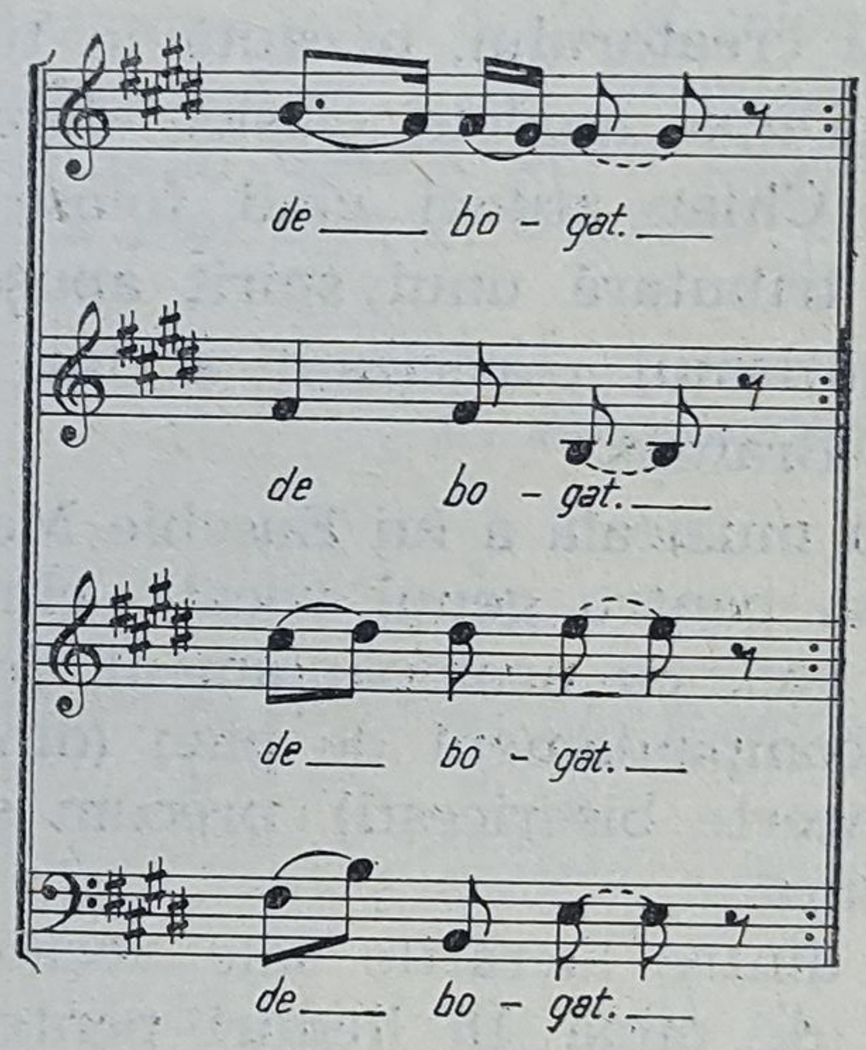
Surprinzător este și faptul că, deși Mandicevschi a cunoscut temeinic creația lui Brahms, și astfel și tendințele acestuia de a lărgi sfera armonică prin înlănțuiri modale, el nu face uz de asemenea înlănțuiri ; chiar și în armonizările sale de melodii populare, acestea apar doar cu totul accidental. După cum arată Liviu Rusu, „în prelucrările de cîntece populare domină relațiile cadenței tonale. El evită adesea farmecul arhaic al formulelor modale, tipice cîntecului popular românesc“ [2].

---

[1] Liviu Rusu, prefața la *Opere alese* de Eusebie Mandicevschi, Editura muzicală, București, 1957, pag. X.

[2] Ibidem, pag. IX.





Astfel, rămîne o întrebare deschisă dacă muzica lui Mandicevschi ar fi cîștigat în originalitate, chiar și în cazul în care compozitorul s-ar fi inspirat încă de la început din folclor.

Simpla prezență a elementelor de folclor într-o lucrare cultă, deși poate avea drept rezultat faptul că această lucrare să se deosebească de altele în care folclorul este absent, nu-i poate conferi

totuși o notă de originalitate decît în măsura în care aportul compozitorului este el însuși original ; aceasta se referă, în afară de Mandicevschi, și la majoritatea compozitorilor români din secolul trecut, al căror stil, în lipsa unui mod într-adevăr personal de exprimare, nu devine mai original prin folosirea de elemente stilistice împrumutate din folclorul orășenesc.

Chiar și în cazul unor prelucrări de melodii populare, valoarea artistică a acestora este în funcție de modul de înveșmîntare armonică și contrapunctică a melodiilor, care poate fi convențională sau originală (ca de pildă în cazul lui D. Kiriac), contribuind numai în acest din urmă caz la o mai mare expresivitate a melodiilor populare.

Caracterizarea făcută de Liviu Rusu muzicii lui Mandicevschi este astfel cu totul întemeiată, atunci cînd afirmă că „Creația sa răsfrînge, cu toate rigorile, un academism aproape anacronic. Tendințelor școlii naționale din patria sa, de a folosi în creație melosul popular, le rămîne îndelungată vreme inaccesibil. Invenția melodică, considerată apanaj al creatorului, o caută în tiparele majorului și minorului apusean. După modele clasice dorește să realizeze o muzică românească. Chiar atunci cînd folosește texte populare, melodica sa rămîne tributară unui spirit apusean, ce se situează oarecum între romantismul clasicizant al lui Felix Mendelssohn, și cel al lui Johannes Brahms“ [1].

Analizînd opera muzicală a lui Eusebie Mandicevschi se poate constata preferința sa pentru genul vocal : cîntece pentru voce și pian, duete, terțete etc., cu acompaniament de pian, piese corale *a cappella* sau cu acompaniament de pian (dintre cele *a cappella*, 12 liturghii și 2 concerte bisericești), precum și cantate cu acompaniament de orchestră.

O bună parte dintre lucrările sale vocale au fost scrise pe texte românești, ca de pildă 18 lieduri pentru voce și pian, pe versuri de Vasile Alecsandri (1888), coruri pentru copii cu acompaniament de pian, în majoritate pe versuri de Ecaterina Mandicevschi, piese pentru cor de femei, ca *Nani, nani*, *Baba și moșneagul* (Alecsandri), *Valurile, vînturile*, *Noapte bună*, *Revedere*, *Rugăciune* (Eminescu), *Ruga* (Șt. O. Iosif) etc. ; colinde ; piese pentru cor băr-

---

[1] Ibidem, pag. IX.

bătesc: *Cîntec ostășesc*, *El R'ba* (Alecsandri), *Cîntecul moldovenilor de tătari robiți* (Bolintineanu) etc., piese pentru cor mixt: *Hora*, *Lăcrimioara* (Alecsandri).

În ceea ce privește cele 12 liturghii, șase sînt scrise tot pe texte românești, iar celelalte pe texte grecești sau slavone. Dintre cele pe texte românești, *Liturghiile*, *nr. 2* (1892), *nr. 5* (1897), *nr. 7* (1897), *nr. 8* (fără specificarea anului în care a fost scrisă) au fost compuse pentru cor bărbătesc, iar *nr. 3* (1894) și *nr. 6* (1899), pentru cor mixt.

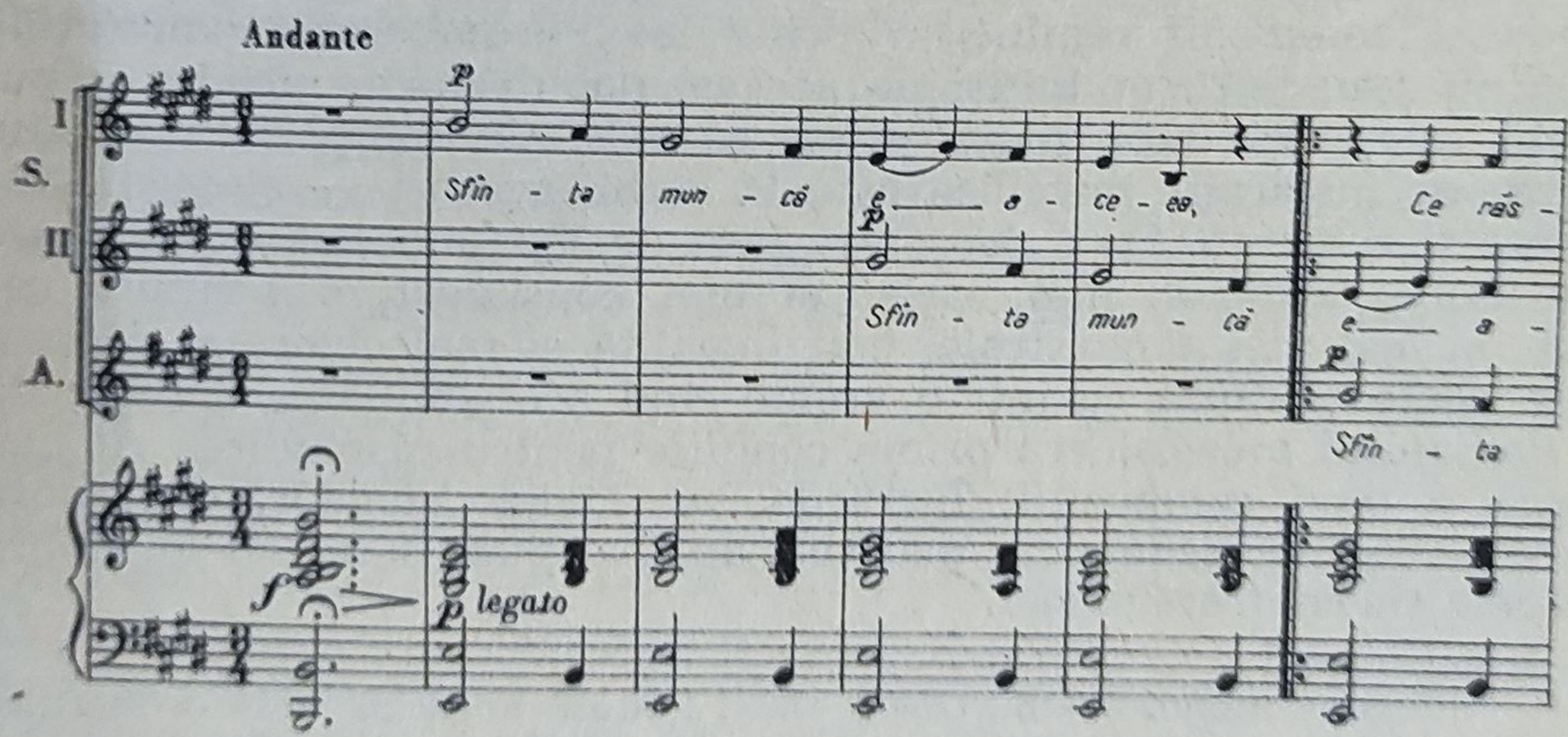
Dintre cele trei cantate ale sale, două, și anume *Die Gewalt der Harmonie* (1887) și *Buchenland*, au fost compuse pe texte germane, iar cea de a treia, *Cantata jubiliară*, scrisă cu prilejul aniversării a 25 de ani de la înființarea liceului real din Cernăuți, pe text românesc.

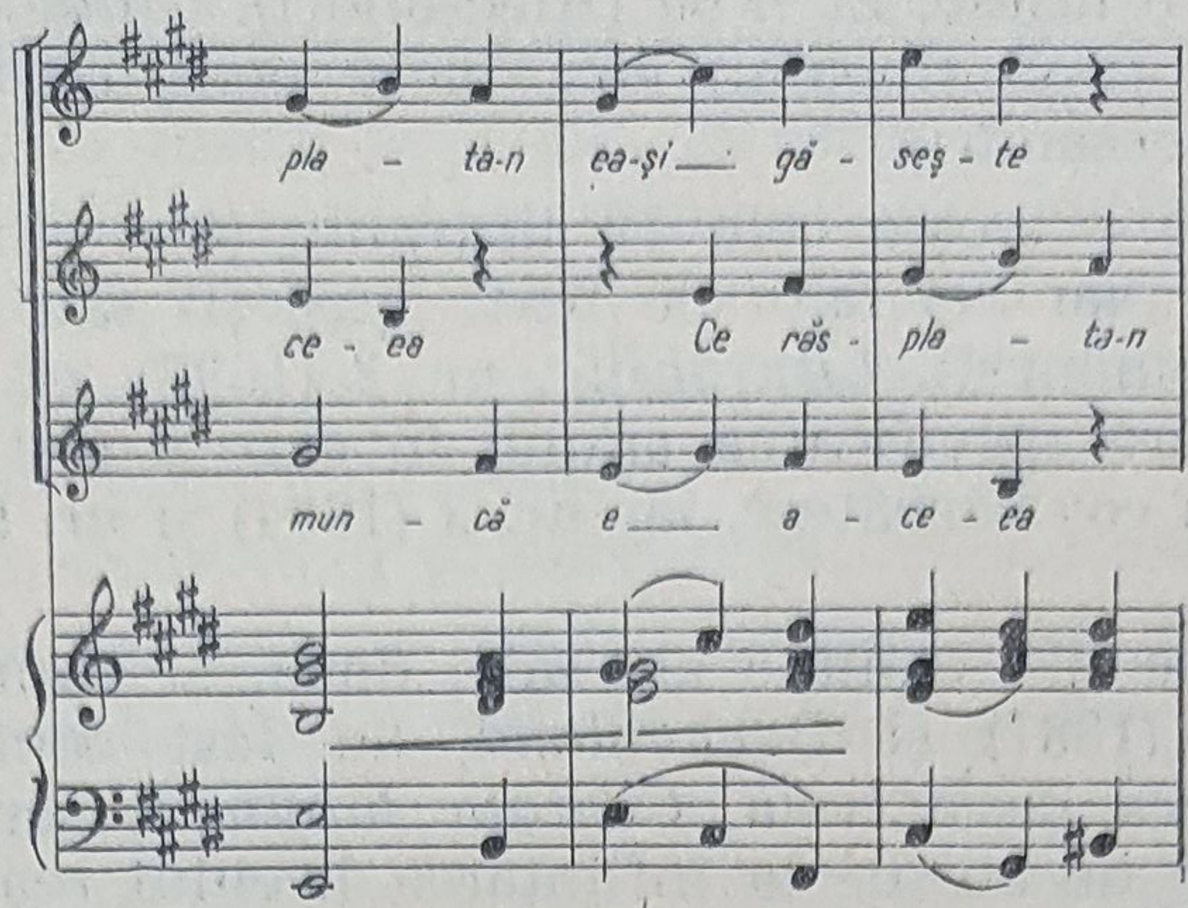
Un loc important în opera sa muzicală îl ocupă cele 200 de prelucrări de cîntece populare, din colecția lui Voevidca, în cea mai mare parte pentru voce și pian, și într-un număr mai mic, pentru cor (voci egale, bărbătești și mixte).

În afară de compozițiile vocale menționate, Mandicevschi a mai scris lucrări de acest gen și pe texte în limba germană, al căror număr este chiar mai mare decît al celor în românește.

Măiestria contrapunctică a lui Mandicevschi și preferința sa pentru scriitura polifonă, bazată pe o consecventă folosire a canonului, se manifestă mai ales în lucrările corale.

E. Mandicevschi — *Sfînta muncă...*





Această preferință este tot atît de evidentă și în cele trei lucrări instrumentale ale sale, *30 de variațiuni pe o temă de Händel* (1883), *10 variațiuni tot pe o temă de Händel* (1884), ambele pentru pian, precum și 15 prelucrări de coral pentru orgă.

În timp ce majoritatea lucrărilor compuse pe texte germane au apărut încă din timpul vieții lui Mandicevschi, cele scrise pe texte românești au fost publicate pentru prima oară abia în anul 1957, sub auspiciile Uniunii compozitorilor din România (în Editura muzicală), în îngrijirea lui Liviu Rusu, care semnează și o amplă prefață a acestei ediții [1].

Tudor Flondor (1.VII.1862—27.IX.1908). Cu toate că din punct de vedere al inventării unor melodii de largă cantabilitate Tudor Flondor nu rămîne în urma lui Porumbescu, compozițiile sale nu s-au bucurat totuși de aceeași popularitate, nici în timpul vieții sale, nici după moartea sa, ca cele ale compatriotului său. Sursa de inspirație melodică este la ambii aceeași — cîntecul lăutăresc și romanța. Spre deosebire însă de Porumbescu, Flondor are un limbaj armonic mai variat și mai consistent, o scriitură corală, și mai ales orchestrală, mai îngrijită și mai colorată. Aceasta este poate și cauza că într-o vreme cînd accesibilitatea nemijlocită a limbajului muzical era prima condiție pentru răspîndirea cît mai largă a unei compoziții, lucrările lui Tudor Flondor, din cauza caracteristicilor semnalate mai sus, au fost puse oarecum în umbră de cele ale confratelui său.

---

[1] Eusebie Mandicevschi, *Opere alese*, Editura muzicală, 1957 — îngrijire de Liviu Rusu ; vezi și supliment la revista „Muzica", nr. 8, 1957.

În timpul vieții lui Flondor, corurile și romanțele sale, ca și vodevilurile, toate, pe texte de Vasile Alecsandri — *Drumul de fier*, *Millo director*, *Cinel-Cinel*, *Florin și Florica*, *Arvinte și Pepelea*, *Doi țărani și cinci cîrlani*, operetele *Moș Ciocîrlan*, *Noaptea lui Sf. Gheorghe* [1], *Baba Hîrca* și opera comică *Pescarii Dunării* — s-au bucurat de un real succes.

Gheorghe Mandicevschi (8.XI.1870—23.III.1907). Frate cu Eusebie Mandicevschi, Gheorghe Mandicevschi a trăit și a activat la Cernăuți, în calitate de profesor de muzică și dirijor de cor. A scris coruri bărbătești și mixte, muzica la un vodevil al lui Alecsandri, *Piatra din casă*, lucrări pentru pian (*Variațiuni*, *Horă* etc.) și muzică de cameră.

ION VIDU (17.XII.1863—7.II.1931)

Apariția cîntecului popular orășenesc — al cărui proces de dezvoltare l-am urmărit pe baza prețioaselor informații rămase de la Filimon — nu a fost un fenomen cultural propriu numai Capitalei. Asemenea cîntece s-au născut în toate orașele țării, și, în condiții sociale desigur fundamental schimbate, ele apar azi în centrele noastre industriale.

La fel ca și muzica țărănească, din care muzica populară orășenească s-a desprins cîndva, ea poartă pecetea regiunii de obîrșie; acest fapt îl atestă culegerile mai vechi de muzică populară (ca, de exemplu, cele ale lui I. A. Wachmann, A. Pann, D. Vulpian etc.), datînd dintr-o vreme în care, în majoritatea cazurilor, erau notate mai ales melodiile populare orășenești.

În orașele din Transilvania (Sibiu, Brașov, Blaj), ele s-au născut sub influența vieții orășenești, în bună parte, și reprezintă produse „semi-culte" (termenul îi aparține lui Bartók și se referă la melodii compuse în multe cazuri de compozitori amatori, în spiritul muzicii populare); stilul acestor cîntece s-a format, și aici, în contact cu muzica occidentală. Deși mai puțin pregnante, sub aspectul specificului național, ca cele de la țară, ele aveau o amprentă românească și se deosebeau de cîntecele și dansurile naționalităților conlocuitoare. Nicăieri însă ca în Banat (din întîlnirea mai multor stiluri, cel al muzicii noastre populare țărănești

[1] Opereta *Noaptea lui Sf. Gheorghe*, în prelucrarea lui Mihail Jora, a fost executată pe scena Operei din București.

cu cel al muzicii sîrbești sau al fanfarelor și corurilor populației de limbă germană-șvabă) nu s-a născut unul atît de unitar și de caracteristic, cu un specific atît de bine definit.

Într-un studiu referitor la problema influențării reciproce a unor stiluri naționale deosebite, Bartók spune : „Contactul dintre popoarele străine are ca rezultat nu numai un schimb de melodii ci — și acest lucru este deosebit de important — constituie chiar un imbold pentru apariția unor stiluri noi" ; și, mai departe : „Ca rezultat al influenței reciproce neîntrerupte între muzicile populare ale diferitelor națiuni, s-a realizat nemaipomenita bogăție multilaterală de melodii și de tipuri de melodii..." [1].

Ca și în alte regiuni ale țării, și în Banat, muzica populară orășenească se deosebește de aceea de la țară prin predominarea în structura ei a modurilor moderne (major și minor), prin simetria construcției metrico-ritmice și prin corespondența frazelor melodice ; în afară de aceasta, în melodiile bănățene se poate constata, chiar și în acelea de tip vocal, existența unui anumit caracter de dans. Acest fel de structură corespunde conținutului emoțional al cîntecului orășenesc bănățean, în general de un viguros optimism, adeseori cu o accentuată notă glumeață, ironică.

Muzica aceasta, contrar unor păreri destul de răspîndite, era numai în parte creată de lăutari (cel mai vestit dintre ei a fost Nica Iancu Iancovici), în majoritatea cazurilor fiind creația unora dintre locuitorii stabiliți în cartierele mărginașe ale orașelor (Lugój, Caransebeș, Oravița etc.) ; reprezentanții cei mai caracteristici ai acestei populații orășenești de origine rurală, care, stabilită în oraș, continua să se îndeletnicească cu agricultura, au fost „paorii" lugojeni (de la cuvîntul german *Bauer* = țăran, agricultor).

Deși melodiile create de acești autori anonimi au o formă monodică și se execută de popor, fără acompaniament (la o singură voce), ele dovedesc în același timp și expresia unui evoluat simț armonic, conținînd în mod latent [2] o înveșmîntare armonică.

Tezaur melodic de deosebită valoare, producțiile de care vorbim au reprezentat o bază firească pentru dezvoltarea unei arte muzicale în momentul în care, în condiții social-culturale prielnice, frumusețea acestui tezaur melodic atît de bogat a atras atenția primilor compozitori români de profesie din Banat. Prelucrîndu-le

---

[1] Bartók Béla, *Válogatott írásai* (Scrieri alese), „Zene és faji tisztaság" („Muzica și «puritatea rasială»"), Ed. Müvelt Nép. Budapest, 1956, pp. 176—177.

[2] În practica lăutărească aceste melodii sînt executate cu acompaniament armonic.

pentru cor, aceştia le-au dat haina artistică cea mai potrivită cu înclinaţia vocală a bănăţenilor şi cu mişcarea corală cu caracter de masă specifică acestor regiuni.

Începuturile mişcării corale bănăţene datează în Lugoj încă din anul 1841 (vezi Capitolul I, pag. 35).

Situaţia politică grea în care se aflau cei din Banat, asemenea tuturor românilor din monarhia austro-ungară, este relevată, printre altele, şi de faptul că ocîrmuirea habsburgică, potrivit metodelor ei de învrăjbire şi divizare a diferitelor naţionalităţi din imperiu, a aşezat biserica românească din Banat sub jurisdicţia episcopiei sîrbeşti.

Unul dintre puţinele mijloace de afirmare naţională faţă de tendinţele de deznaţionalizare pe care le urmărea episcopia sîrbească îl reprezenta în această perioadă corul bisericesc al lugojenilor, care cînta liturghia în limba română. Curînd însă domeniul de afirmare naţională nu s-a mărginit numai la biserică şi, cu toate piedicile puse de autorităţi, activitatea acestui cor căpăta tot mai mult un accentuat caracter laic [1].

O dezvoltare mai amplă primeşte mişcarea corală din Lugoj prin înfiinţarea, în anul 1869, a Reuniunii de cîntări şi muzică, iar în 1878, a Societăţii corale „Lyra", ambele conduse de muzicianul de origine cehă Iosif Czegka [2].

Ca şi în alte oraşe de peste Carpaţi (Sibiu, Braşov), şi în Lugoj muzica clasică germană era cunoscută încă de pe la mijlocul secolului XVIII şi cultivată mai ales în rîndurile păturii suprapuse

---

[1] Dr. Iosif Willer, „Contribuţii la istoria vieţii muzicale a oraşului Lugoj", în „Studii de muzicologie" nr. 2/1956, pp. 24 şi 25, scrie următoarele: „Deşi instaurarea absolutismului austriac (1849) a însemnat o serioasă frînă în dezvoltarea culturii naţionalităţilor care trăiau în monarhia austro-ungară, cîntarea bisericească nu a fost întreruptă. În anul 1861, corul existent a executat cu mare succes cîntece profane între care şi *Deşteaptă-te române*, cu prilejul instalării comitetului suprem (prefect) Emanoil Gojdu"; şi mai departe: „Un alt eveniment de seamă în activitatea Reuniunii române de cîntări şi muzică a avut loc în anul 1877, cînd a organizat la Băile Herculane, împreună cu corul din Timişoara, un concert comun, în cadrul căruia lugojenii au interpretat trei cîntece — *Măi tătare, Sub Ştefan Vodă* şi *Dulce-i viaţa*. Cu acest prilej, Reuniunea a avut ocazia să sărbătorească pe distinsul scriitor şi om de stat Mihail Kogălniceanu, care călătorea atunci la Congresul de la Viena, pentru a reprezenta interesele statului român".

[2] Ibidem: „La început, dirijorul «Societăţii germane de muzică şi cîntări» a Lugojului (Lugoscher Musik und Gesangverein), într-o bună zi certîndu-se cu conducătorii acestei societăţi, părăseşte postul, fiind angajat imediat de către «Reuniunea română de cîntări şi muzică». Pe lîngă activitatea sa de dirijor mai trebuia să ţină şi cursuri de iniţiere muzicală şi cor la şcoala românească".

a populației de limbă germană. Dat fiind prestigiul muzicii clasice, introducerea de către dirijorul I. Czegka a muzicii corale germane, ca repertoriu de bază al Reuniunii române de cîntări, nu a întîmpinat dificultăți din partea membrilor Reuniunii.

Deși un merit incontestabil al acestui dirijor rămîne faptul de a fi inclus în repertoriu și cîteva cîntece populare românești armonizate de el, prin aceasta raportul dintre numărul pieselor de origine străină și cele românești nu se modifica prea mult.

Lucrurile aveau să se schimbe abia după două decenii, o dată cu venirea în fruntea Reuniunii a lui Ion Vidu, făuritorul muzicii corale bănățene.

Născut în comuna Mînerău (Banat), din părinți nevoiași (tatăl învățător, mama țărancă), după moartea timpurie a tatălui său, Ion Vidu urmează, cu ajutorul material al protopopului C. Gurban, Școala normală din Arad, pentru a deveni învățător. Tînărul preparandist, animat de o arzătoare pasiune pentru muzică, învață singur flautul și, posedînd doar elementare cunoștințe teoretice, face primele încercări componistice, pe care, în anul 1884, le trimite lui Musicescu la Iași, pentru a afla părerea acestuia despre vocația sa artistică. Încurajat de Musicescu, Vidu urmează cursurile de teorie ale Școlii municipale de muzică (cu limbă de predare maghiară) din Arad, continuînd să-și perfecționeze cu asiduitate meșteșugul componistic. În anul 1888, Vidu ocupă, prin concurs, postul de învățător la Școala elementară românească din Lugoj, fiind ales și în postul de dirijor al Reuniunii de cîntări. Atras de frumusețea cîntecului popular lugojan, Vidu caută, încă de la începutul activității sale de dirijor, să reîmprospăteze repertoriul corului cu armonizări și prelucrări ale unor astfel de melodii, asigurîndu-le locul cuvenit printre piesele străine ce figurau în programele Reuniunii.

În privința aceasta, tînărul dirijor a avut de luptat la început cu o oarecare rezistență a coriștilor. În timp ce erau acceptate lucrările lui Flechtenmacher, Porumbescu, Dima etc., introducerea în repertoriu a unor cîntece populare specific lugojene, armonizate de Vidu, era considerată de o parte a membrilor corului ca un act care risca să coboare prestigiul acestei formații în fața concetățenilor de altă limbă. Într-un articol apărut în anul 1903 în ziarul „Drapelul" din Lugoj (al cărui redactor a fost unul din conducătorii politici ai bănățenilor, cărturarul Valeriu Branisce — 1869—1928) [1],

[1] Publicist și om politic român din Transilvania; redactor (pe rînd) al mai multor ziare românești („Tribuna", „Dreptatea" și „Drapelul"), autor al mai multor studii, dintre care cităm „Ciprian Porumbescu".

Vidu scria următoarele despre debutul său ca dirijor al Reuniunii : „Venind eu la Lugoj m-am pus ca să fac puţină variaţie în repertoriu, bineînţeles cu cîntări româneşti. Am început cu potpuriul «Din şezătoare» ; pe acesta l-am pus în repetiţie, dar n-am ajuns ca să-l pot învăţa tot, căci cîntăreţii mai şopteau pe la spatele meu chiar cuvintele acestea : «Poate că acolo am ajuns noi, ca să învăţăm mocăniile de pe dealul viilor ?!»".

Cu ocazia marelui turneu întreprins de Musicescu în 1890 prin oraşele din Transilvania, prelucrările de melodii populare ale compozitorului ieşean fac o deosebită impresie asupra auditorului lugojean şi contribuie la înţelegerea strădaniilor lui Vidu, văzute acum şi sub întreaga lor semnificaţie politică şi culturală. Cu ocazia trecerii sale prin Lugoj, maestrul ieşean cunoaşte personal pe Vidu şi stăruie pe lîngă cercurile conducătoare româneşti din oraş, pentru trimiterea acestuia la Iaşi, în scopul întregirii cunoştinţelor sale teoretice şi practice. Plecat pe cheltuiala lugojenilor timp de un an, Vidu învaţă la Iaşi armonie, folclor şi muzică bisericească cu Musicescu şi alţi profesori ai Conservatorului. Întorcîndu-se la Lugoj, el va desfăşura timp de aproape patru decenii rodnica sa activitate de dirijor şi compozitor, ambele cu un larg răsunet în masele româneşti din monarhia austro-ungară. Renumele corului Reuniunii a stimulat formarea în Banat a unui mare număr de coruri săteşti [1], conduse de învăţători şi chiar de ţărani plugari, cunoscători ai vreunui instrument, pe baza îndrumărilor primite la cursurile organizate de Vidu. Compoziţiile lui Vidu, a căror popularitate întrecea, în Banat, pe cea a creaţiei altor compozitori români din timpul său, constituiau baza repertoriului acestor înjghebări corale. Adoptarea în număr atît de mare a acestor lucrări se explică şi prin faptul că, pe lîngă o deosebită plasticitate melodică şi ritmică, şi o sonoritate amplă, factura lor armonică şi corală era simplă, lipsită de „complicaţiile" scriiturii polifone a lucrărilor pentru cor compuse de Dima şi Mureşianu.

În afară de un apreciabil volum de lucrări corale laice şi religioase, Vidu a mai compus şi un număr de cîntece în stil popular, romanţe pentru voce şi pian, precum şi lucrări instrumentale cu caracter de salon (mazurci, valsuri, marşuri etc., de genul celor scrise de unii contemporani ai săi — Caudella, Porumbescu, Musicescu, Brediceanu etc.), ca şi un număr restrîns de transcripţii pentru pian ale unor dansuri populare.

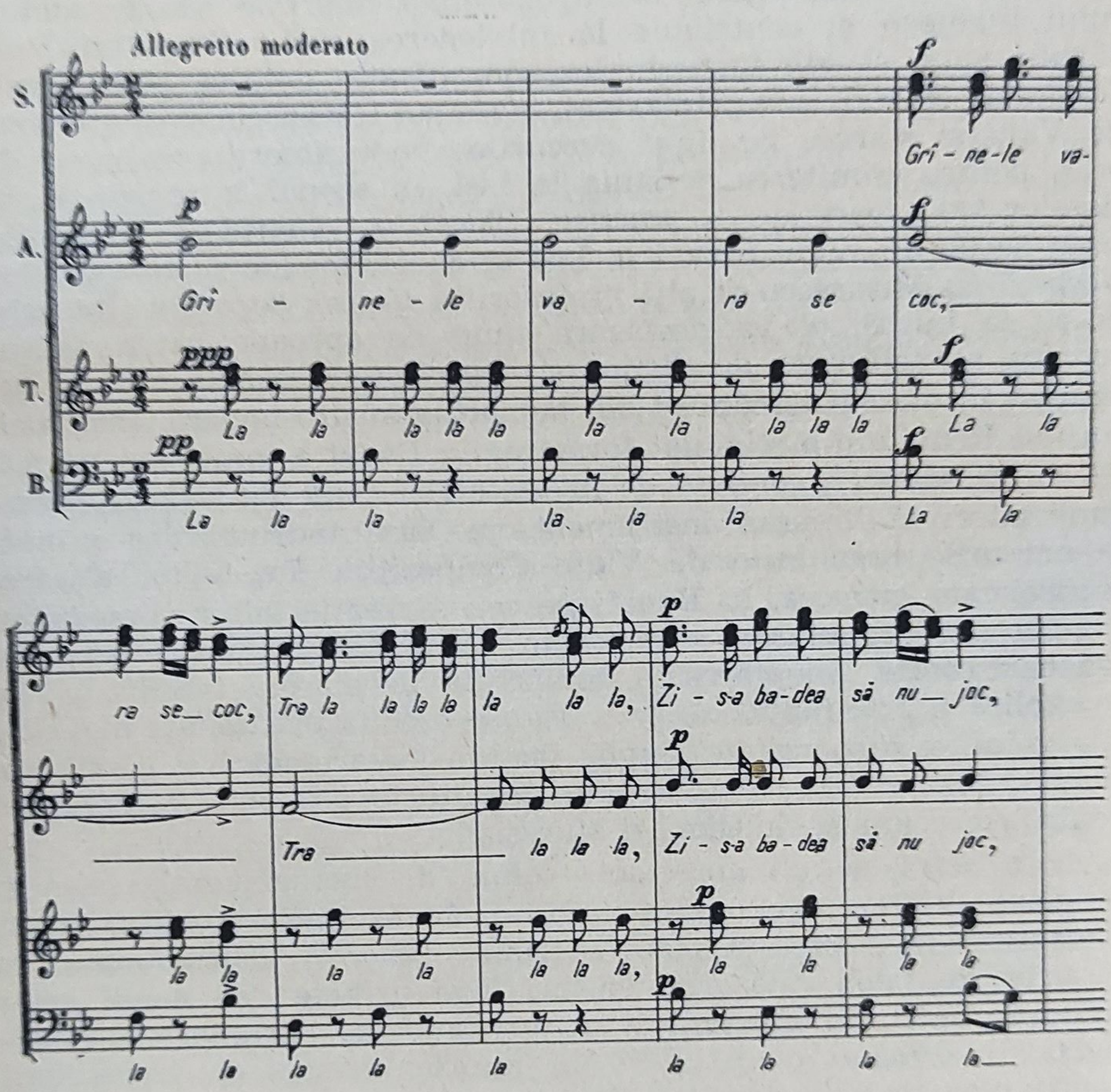
---

[1] Corul sătenilor de la Chizătău a fost înfiinţat în 1857, deci înaintea Reuniunii de la Lugoj.

Creația sa corală poate fi împărțită în cinci categorii :

1. Lucrări reprezentînd armonizări de melodii populare, aranjate pentru cor. Dintre acestea, unele au fost auzite de Vidu la Lugoj și fac parte din categoria „mocăniilor de pe dealul viilor", ca de exemplu : *Coasa, Duba, La drumu' Lugojului, Marie, Marie, Mîndruța cu casa-n colț, Vino Lele*, iar altele au fost notate de Vidu în cursul peregrinărilor sale la țară, în scopul unor cercetări folclorice ; printre acestea sînt : *Grînele vara se coc* [1], *Cucuruz ca iedera* etc.

I. Vidu — *Grînele vara se coc*

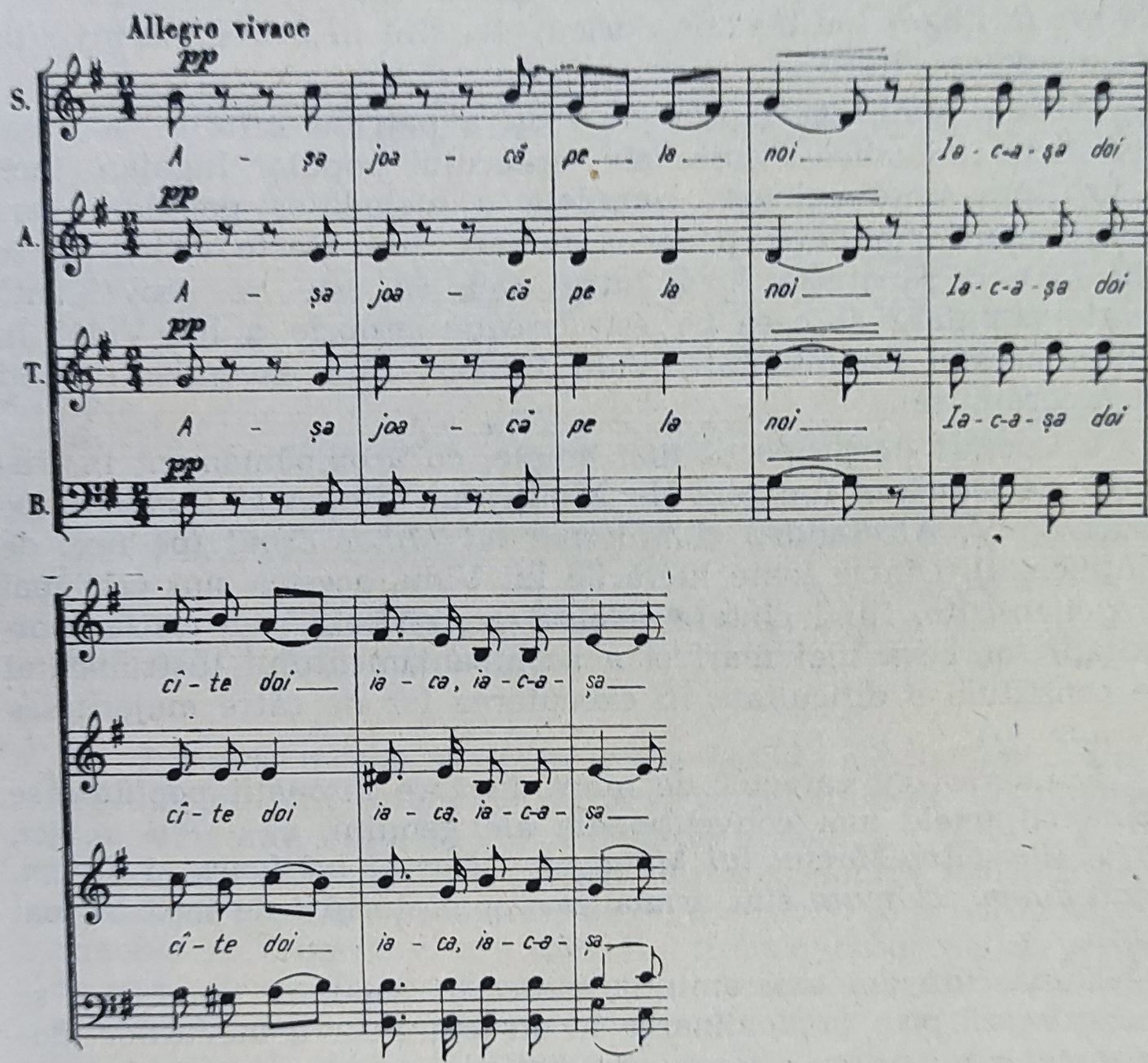


[1] Acest cîntec se află cuprins și în culegerea de melodii populare din Bihor a lui Bartók (Ed. Acad. Rom., 1913, pag. 179) ca o dovadă a marii lui circulații.

Trebuie arătat că față de marele număr de melodii populare (aflate în manuscris) notate de Vidu cu ocazia cercetărilor sale folclorice întreprinse la țară [1], numai puține au fost prelucrate de compozitor, ceea ce vădește preferința sa pentru cîntecele lugojene care, avînd la bază majorul sau minorul modern, nu puneau problema spinoasă a armonizării modale.

2. Lucrările în care forma inițială a melodiei cît și a textului popular au fost supuse de Vidu unor modificări mai mari sau mai mici, ca de exemplu, *Ana Lugojana* [2] sau *Preste deal* (unele

I. Vidu — *Ana Lugojana*



[1] Autorul prezentei lucrări, între anii 1915—1917, elev al lui Ion Vidu, de la care a primit lecții de armonie, a cunoscut această culegere.

[2] Prima versiune a acestei melodii, atribuită lui Nica Iancu Iancovici, prelucrată pentru pian, și publicată în 1880 în „Lyra română" nr. 27, este datorată Sofiei Vlad Rădulescu din Lugoj.

părți ale acestor melodii populare au fost transformate de compozitor după cerințele textului sau ale construcției formale etc.).

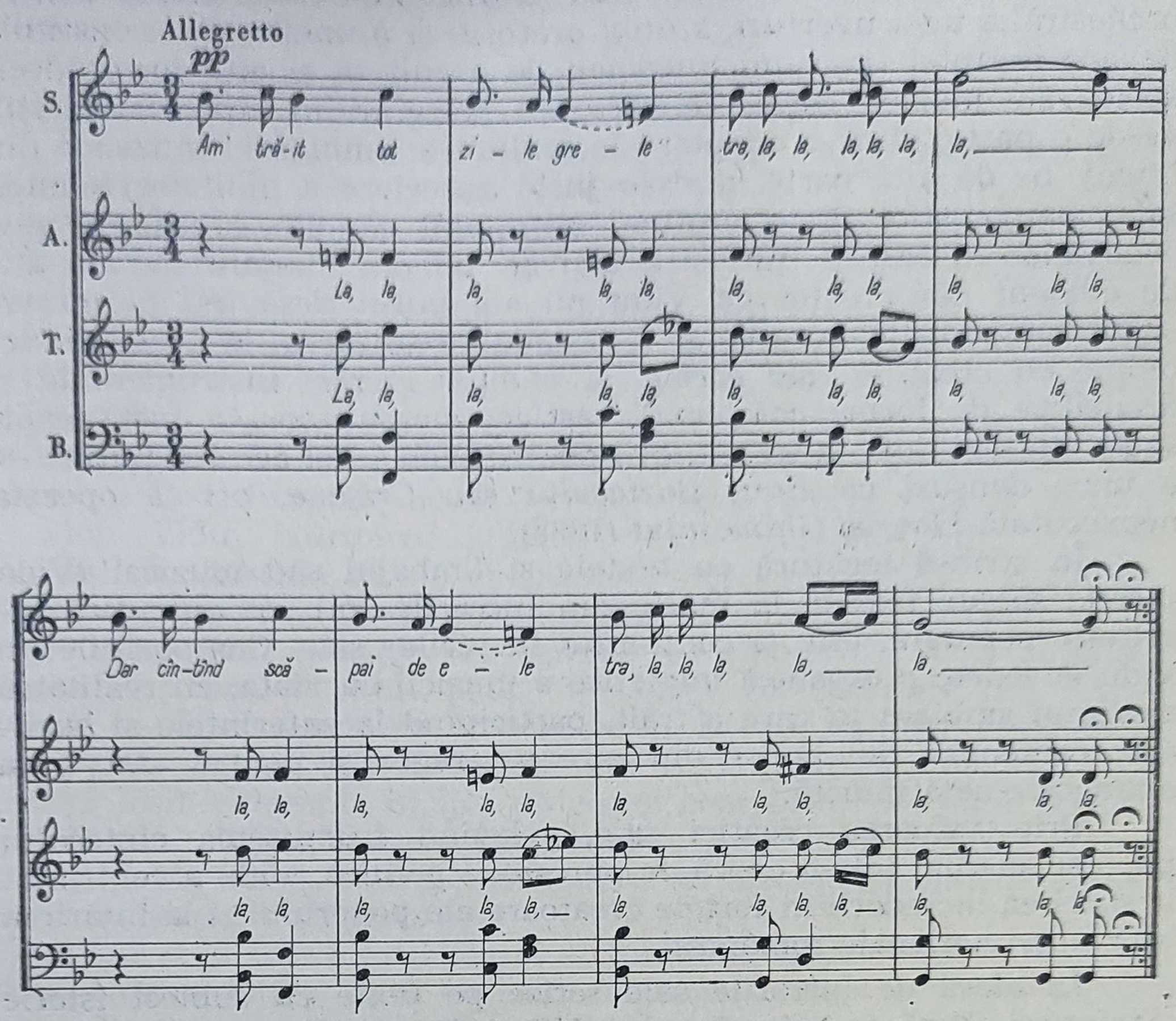
3. Lucrări în care, după cum afirmă contemporanii lui Vidu — Tiberiu Brediceanu și Dr. Iosif Willer (muzician multilateral și pedagog, fost timp de cîteva decenii dirijorul corului maghiar din Lugoj) — o celulă melodică, un motiv popular a fost dezvoltat de Vidu în spiritul muzicii populare, cum este cazul corurilor *Negruța, Răsunet din Crișana*. Aici, părți dezvoltate de compozitor dintr-un motiv popular alternează cu părți de proprie invenție. Melodia *Răsunetul Timișului* și alte cîteva lucrări mai mici, printre care *Toaca de la Lugoj* (pe text de Soricu) etc., sînt în întregime invenția proprie a compozitorului.

Trebuie subliniat faptul că Vidu a pătruns atît de bine caracteristicile melodico-ritmice ale cîntecului popular lugojan, încît azi, în lipsa unei culegeri complete a melodiilor populare care aveau o mare circulație pe acea vreme, este foarte dificil să se poată face o separație netă între ceea ce este de proveniență autentic populară și ceea ce este creație proprie a lui Vidu. În privința acestei autenticități, Vidu întrece, fără excepție, pe toți contemporanii săi.

4. Lucrări de proporții mai ample, cu acompaniament instrumental, ca *Dunărea* (pe text de Nenițescu), *Ștefan și Dunărea* (pe versuri de V. Alecsandri) și *Moartea lui Mihai Eroul* (pe text de Bolintineanu). Dintre toate lucrările lui Vidu, acestea sînt cele mai puțin cunoscute, fiind cîntate relativ rar, probabil din cauza complexității lor ceva mai mari și a acompaniamentului instrumental care constituie o dificultate în executarea lor de către majoritatea corurilor.

5. Lucrări cu caracter de marș, în care intonații populare se îmbină cu unele mai convenționale ale genului, ca: *Pui de lei, Marșul libertății, Marșul lui Mihai* etc. (*Marșul lui Iancu* și *Ștefan, Ștefan domn cel mare* sînt armonizări și prelucrări de melodii mai vechi).

După cum am mai amintit, cîntecele populare din Lugoj se caracterizează prin predominarea în structura lor a modurilor moderne major-minor, cu o foarte caracteristică terminație a melodiilor de structură majoră, pe treapta a șasea a modului, frecventa oscilare a melodiei între două moduri, unul major și relativa sa minoră, sau invers. În privința aceasta, următorul exemplu, din *Răsunet din Crișana*, este deosebit de caracteristic:



Secunda mărită și unele trepte mobile ale melodiei, din corul *Negruța*, nu sînt caracteristice pentru melodiile de tip lugojan, ele fiind rezultatul influenței altor dialecte melodice.

În ceea ce privește înveșmîntarea armonică aplicată de Vidu melodiilor populare prelucrate de el, precum și în privința suportului armonic al propriilor sale melodii, trebuie observat că procedeele de armonizare ale compozitorului se rezumă în general la folosirea acordurilor principale ale gamei (I—IV—V), cu utilizarea, adeseori, după cum am arătat, a treptei VI la sfîrșit de frază melodică. Polifonia este în general absentă în majoritatea lucrărilor lui Vidu; se poate constata și o anumită rezervă a lui față de melodii populare cu o evidentă structură modal-arhaică, ceea ce punea în mod evident alte probleme de armonizare decît acelea cu care era obișnuit în cazul melodiilor populare bănățene orășenești.

Schițele unor lucrări de mai mare amploare, rămase din timpul anilor de școală petrecuți la Arad, a unei *Fantezii* române pentru orchestră, a unei uverturi, a unui oratoriu și a unei opere, constituie dovada dorinței tînărului muzician de a cultiva și alte forme decît acelea ale muzicii corale la care s-a mărginit în anii maturității, pe de o parte, dintr-o adaptare la realitățile ambianței muzicale din Lugoj, pe de altă parte, dintr-o justă apreciere a limitelor tehnicii sale componistice. Este profund regretabil că, din cauza vitregiei condițiilor în care a trăit și a activat, un om înzestrat cu un atît de evident dar creator ca Vidu nu s-a putut desăvîrși în meșteșugul componistic, ceea ce ar fi îngăduit realizarea, la același nivel tehnic cu creațiile sale corale, și a altor lucrări instrumentale și dramatice de forme complexe ; astfel, compozitorul a fost nevoit să se limiteze doar la transcripții pentru pian — și acestea puține — a unor dansuri ca *Hora Buziașului* sau *Crișana*, ori la opereta neexecutată *Floarea Ghimeșului* (1898).

În strînsă legătură cu textele și limbajul său muzical (Vidu a scris singur textele la multe din lucrările lui), de autentică inspirație populară, este și conținutul lucrărilor sale. Compozițiile lui Vidu dovedesc o organică împletire a muzicii cu viața, cu realitatea mediului ambiant în care a trăit, participînd la suferințele și bucuriile oamenilor din popor din care se trăgea și pentru care avea o dragoste nețărmurită.

Prin valoarea creației sale, relevînd frumusețea cîntecului popular anonim într-o epocă de opresiune politică, Vidu a contribuit la sporirea încrederii în forțele creatoare ale poporului și la întărirea conștiinței naționale românești.

În afară de lucrările sale scrise pe texte cu subiect istoric (*Ștefan și Dunărea, Moartea lui Mihai Eroul, Cîntecul lui Horia, Marșul lui Iancu, Lui Eftimie Murgu, Arcașul, Pui de lei, Marșul libertății* etc.), expresie a sentimentelor de mîndrie patriotică, toate celelalte lucrări corale ale sale evocă imagini în legătură cu viața și truda oamenilor de pe ogoare : *Coasa, Țarina, Cucuruz ca iedera, Grînele vara se coc* etc. La rîndul lor, cele două lucrări corale *Ana Lugojana* și *Negruța* sînt imagini luate din viața pitorească a Lugojului pe care a trăit-o însuși compozitorul.

Deși înjghebări corale românești au existat în mai multe locuri în Banat (Timișoara, Caransebeș, Reșița, Oravița, Chizătău etc.), încă înainte de venirea lui Vidu în fruntea Reuniunii din Lugoj, am văzut că abia în urma exemplului său numărul corurilor, mai ales al celor sătești, a sporit (pe la începutul secolului XX), și aceasta într-o măsură atît de mare, încît s-a răspîndit pînă departe faima Banatului ca țară a corurilor. Înțelegînd importanța politică și cul-

turală a formațiilor corale, ca centre de rezistență împotriva politicii de deznaționalizare, Vidu a propagat, pînă la izbucnirea primului război mondial, atît prin articole în presă, cît și prin viu grai, ideea înființării de coruri, organizînd pentru cei dornici de învățătură, după cum am mai amintit, cursuri de inițiere muzicală.

În timpul primului război mondial, din cauza activității sale politico-culturale, Vidu a fost internat de către autoritățile maghiare; întors la Lugoj, după prăbușirea monarhiei, în 1922, el a organizat Asociația corurilor și fanfarelor din Banat, cuprinzînd aproximativ 10 000 de membri. Ocupînd, din anul 1921, postul de profesor de muzică la liceul „Coriolan Brediceanu" din Lugoj, iar în 1927 fiind numit în postul de inspector general pe țară al învățămîntului muzical din școlile medii, Vidu s-a retras de la conducerea corului Reuniunii de cîntări. Urmașul său în fruntea Reuniunii a fost, timp de două decenii, compozitorul Filaret Barbu.

Ion Vidu, făuritorul muzicii corale bănățene, unul dintre înaintașii cei mai de seamă ai muzicii românești, a cărei creație se bucură încă și azi de o nediminuată popularitate, a decedat la 7 februarie 1931. Numele său rămîne — alături de acela al altor oameni de seamă, scriitori, poeți, muzicieni, cărturari etc. din Transilvania — înscris pentru totdeauna în istoria culturii românești.

Printre numeroșii muzicieni din Banat, formați de Vidu, se numără Iosif Velceanu, dirijor de cor și compozitor de piese corale, Ioan Bacău, dirijorul societății corale „Lyra" din Lugoj; dintre săteni, N. Miclea și G. Drăghici (ambii au armonizat cîntece populare și au scris coruri proprii).

Fără să fi fost elevul direct al lui Vidu, Aurel Popovici-Bănățeanu, care a activat întîi în satul Ticvani și apoi în Lugoj (după unirea Transilvaniei cu România a fost profesor de muzică în București), a compus un mare număr de lucrări corale, între care două *Rapsodii bănățene* pentru cor mixt; de o amploare mai mare, acestea se numără printre cele mai bune compoziții corale din Banat și sînt scrise în stilul muzicii lui Vidu.

DIMITRIE GEORGESCU KIRIAC (6.III.1866—11.I.1928)

Dacă în creația lui Musicescu, tezaurul muzical țărănesc nu ocupă decît un loc redus din cauza concepțiilor încă nu pe deplin clare despre folclor, compozitorii din generația următoare și-au axat aproape întreaga lor operă muzicală pe punerea în valoare a cîntecelor și dansurilor populare de autentică sursă rurală.

Unii din ei, ca de pildă D. Kiriac, I. Vidu, T. Popovici, Th. Teodorescu, Gh. Cucu, pornind de la folclor, au cultivat exclusiv genul

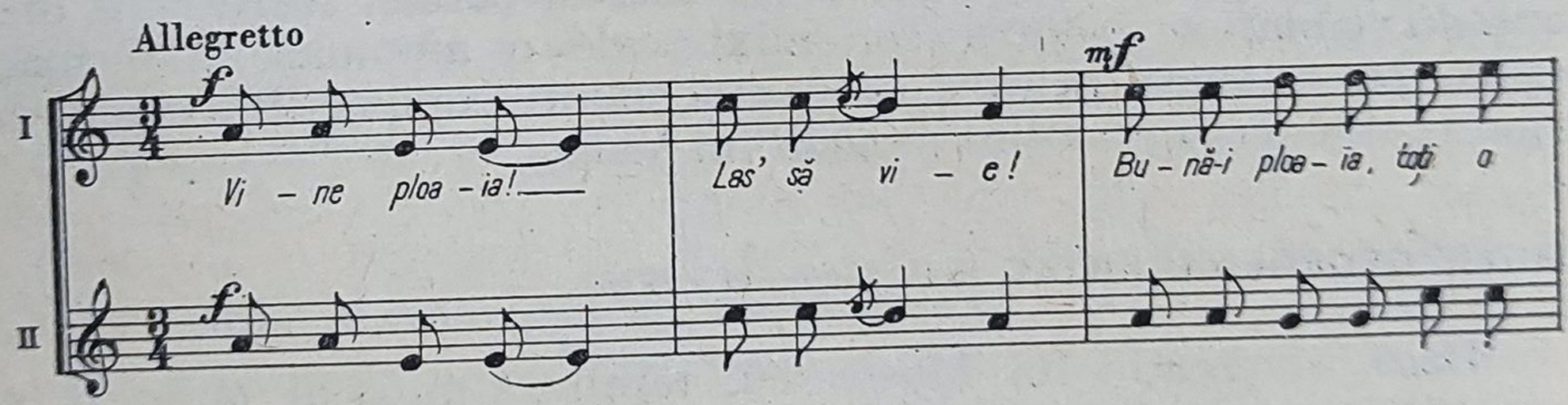
vocal, alții însă, ca T. Brediceanu și G. Șorban, l-au așezat și la temelia altor genuri muzicale.

Importanța deosebită pe care compozitorii o acordă, de pe la începutul secolului XX, folclorului țărănesc, nu este un fenomen accidental și în același timp redus numai la muzică ; creșterea interesului general pentru viața și cultura poporului s-a manifestat concomitent și în literatură, în creațiile aparținînd curentului poporanist [1], iar înrîuririle acestui curent se constată și într-o parte a artei plastice din acel timp, ca de pildă în tablourile lui Artur Verona, care a tratat de preferință figuri din popor și scene pitorești din viața de la țară.

Pentru muzicienii noștri, curentul literar poporanist a putut să constituie, fără îndoială, un stimul care să le trezească interesul pentru muzica populară, dar el nu poate fi, bineînțeles, considerat drept cauza care a generat mișcarea muzicală folclorică.

Prelucrările de melodii țărănești ale lui Musicescu au avut darul de a îndemna în primul rînd pe discipolii săi direcți, ca I. Vidu, T. Popovici, Th. Teodorescu, de a urma pilda maestrului lor, dar ele trebuie să fi fost cunoscute și de Kiriac, din moment ce acesta, încă din timpul primului an de studii, pe care le-a urmat la Schola Cantorum, dă la iveală șapte cîntece *(Doamna florilor, Cîntecul plugarului, La moară, Micul călăreț, Mamei noastre, Vine ploaia* și *Du-te iarnă)* pentru școlari, care, în melodie și în armonie, prezintă elemente modale cu desăvîrșire absente în lucrările foștilor săi profesori de la Conservatorul din București, de la care a învățat armonia clasică [2].

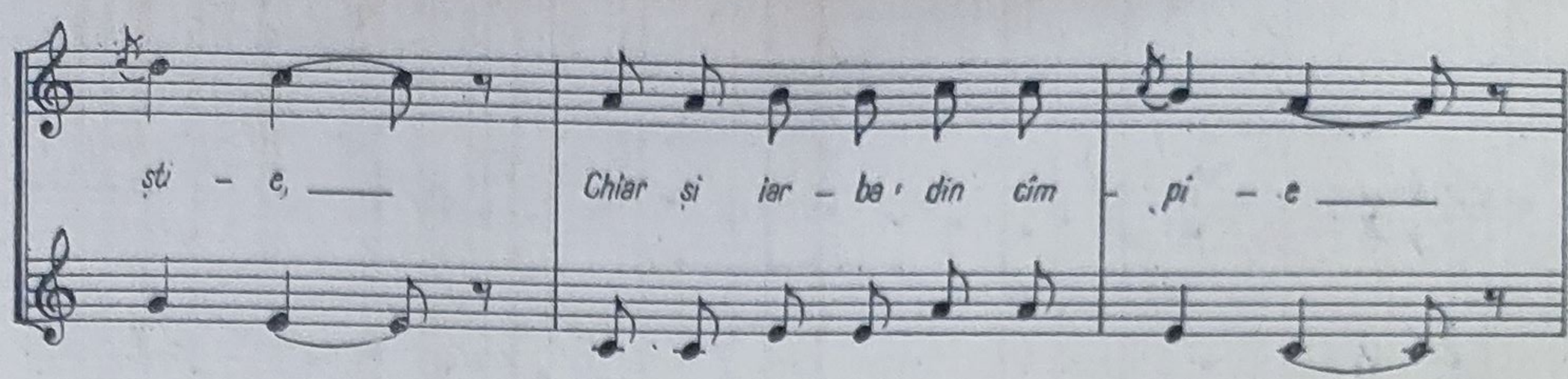
D. Kiriac — *Vine ploaia*



---

[1] Teoreticianul poporanismului în literatură, Gabaret Ibrăileanu, a propagat „ideea interesului și compasiunii pentru viața țărănimii, militînd totodată pentru veridicitatea reflectării realității în artă, pentru o literatură realistă, democratică, inspirată din realitățile naționale" (Dicționar Enciclopedic Român, vol. III, pp. 823—824).

[2] Alexandru Schmidt, „D. G. Kiriac", „Studii muzicologice" nr. 3, 1957.



Dumitru G. Kiriac își începe studiile muzicale la Conservatorul din București în anul 1881, urmînd solfegiul și teoria cu Gheorghe Brătianu, iar armonia și compoziția cu Eduard Wachmann. Studiază concomitent și dreptul, iar după ce obține licența, în 1892, pleacă la Paris, unde primește, timp de 5 ani, o temeinică instrucțiune muzicală. În afară de studii de armonie, contrapunct și compoziție cu Vincent d'Indy, Kiriac învață și cu Bourgault-Ducoudray, unul dintre cei mai buni cunoscători ai muzicii vechi bizantine.

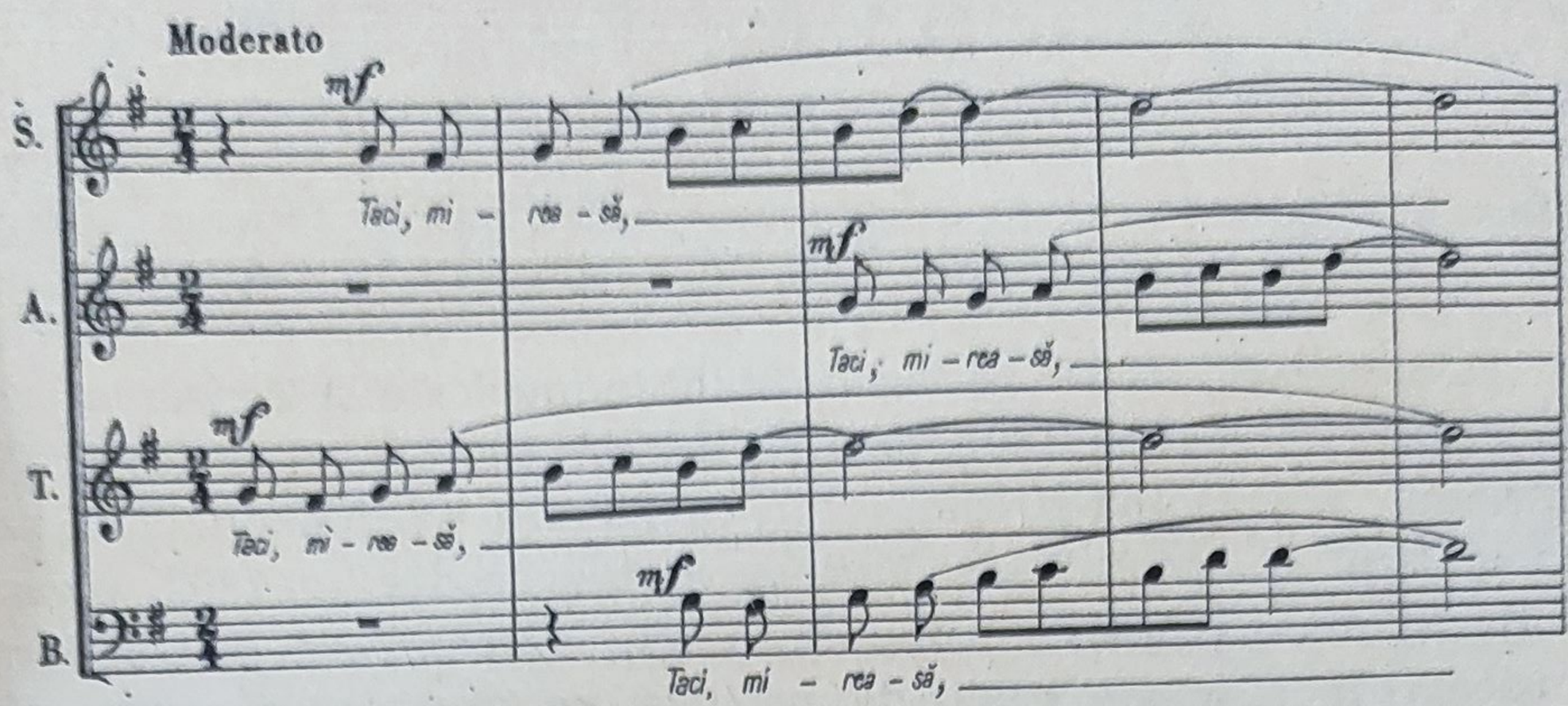
Întors în 1900 în țară și ocupînd, pe la sfîrșitul aceluiași an, postul de profesor de teorie și solfegii la Conservatorul din București, Kiriac se dedică cu mare devotament cercetării, armonizării și prelucrării tradiționalului nostru tezaur melodic popular și de strană.

Pînă în 1910, cînd a început să culeagă el însuși folclorul rural, melodiile prelucrate de Kiriac au fost luate din culegerile vechi ale lui I. A. Wachmann, Anton Pann, C. Mikuli, Berdescu, D. Vulpian, Th. Burada [1]. Dîndu-și seama că adunarea muzicii populare de pe toate teritoriile locuite de români este necesară pentru cunoașterea specificului ei, Kiriac a sprijinit și îndrumat toate inițiativele de acest fel. Strădaniilor sale dezinteresate, susținute cu căldură de profesorul I. Bianu, membru al Academiei Române, li se datorește în mare măsură faptul că culegerea de melodii populare românești din Bihor, aparținînd compozitorului și folcloristului maghiar Béla Bartók, a fost publicată în 1913 de către Academia Română.

O parte din melodiile culese de Kiriac din gura poporului au fost armonizate și aranjate de el pentru voce și pian, iar o altă parte, pentru cor.

---

[1] A. Schmidt, „Stud. cit.".



Posesorul unor temeinice cunoștințe despre modurile arhaice (cunoștințe însușite în cursul celor cinci ani de studii la Paris), Kiriac nu a tratat aceste melodii — care erau, în majoritatea lor covîrșitoare, de structură modală — conform sistemului funcțional clasic, ca acei dintre predecesorii săi care au armonizat și melodii țărănești, ci, înzestrat și cu un fin simț artistic, el a intuit în mod just armonia inclusă în mod virtual în cîntecele populare de structură modală; succesiunea de acorduri, în care el le-a înveșmîntat, diferă de la caz la caz, în funcție de structura intimă a melodiei [1].

Din cauza impreciziunii cu care sînt conturate relațiile funcționale în melodiile de tipul celor țărănești — ceea ce oferă astfel o pluralitate de interpretare armonică a lor — procedeele de armonizare ale lui Kiriac nu pot fi cuprinse în reguli.

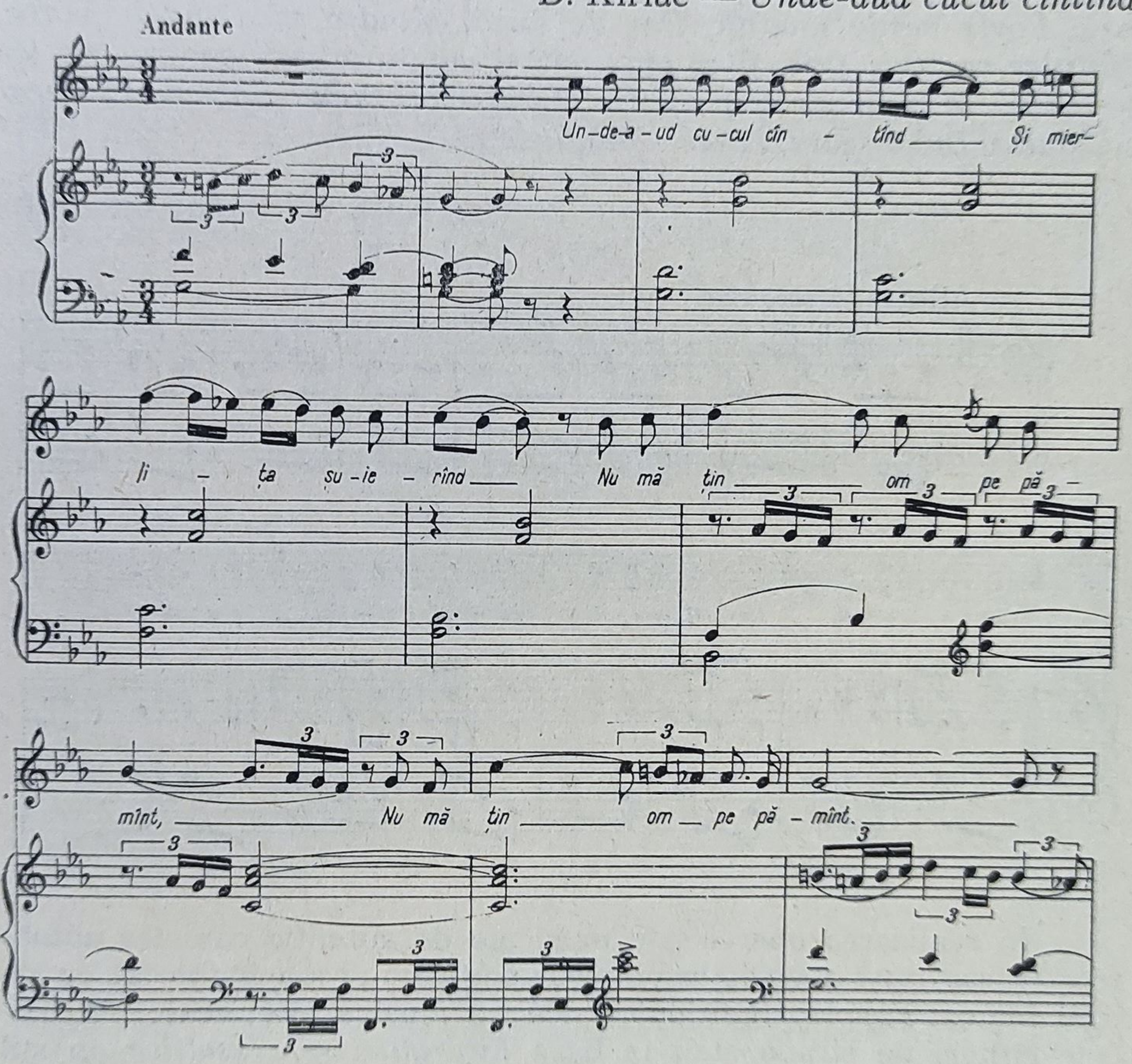
O trăsătură fundamentală a gîndirii armonice a lui Kiriac o reprezintă consecventa sa grijă pentru eufonie, evitarea acelor forme acordice de radicală inovație, pe care le folosește de pildă Bartók în armonizarea melodiilor populare românești. O caracteri-

---

[1] Este interesant de remarcat că în timp ce unii dintre discipolii lui Vincent d'Indy, ca Otescu, Alessandrescu etc., au preluat din muzica franceză armonia și orchestrația franckistă și impresionistă, Kiriac, discipol al aceleiași „Schola Cantorum", a fost influențat tocmai în sens contrar, preocupat fiind de problema modală. *Simfonia pe un cîntec de la munte* a profesorului său Vincent d'Indy, precum și rolul folclorului iberic în muzica lui Debussy și Ravel (de acesta din urmă era legat printr-o strînsă prietenie), nu puteau să nu constituie și ele un stimulent pentru Kiriac, de a se preocupa de folclorul țării sale și de a folosi în același timp și o armonie modală.

zare plastică a modului de tratare armonică a melodiilor populare de către Kiriac o face George Breazul, arătînd că „el evită orice mecanică aplicare a procedeelor armoniei clasice și caută să nu stînjenească libera expansiune a elanului melodic, ci dimpotrivă, să sprijine și să reliefeze cît mai pronunțat conturul melodic al cîntecului, să-i potențeze valorile expresive și să creeze altele noi. Unde socotește necesar, renunță la însăși ideea de acord, la cvinta acordului, se limitează la un minimum de sunete simultane, care nu au alt rol decît cel menționat, de clarificare, sporire și intensificare a puterii expresive, a valorilor artistice muzicale din melodie, într-un cuvînt, nu supune melodia regulilor armoniei funcționale, ci caută în structura melodică agregate armonice adecvate, proprii, neomodale".

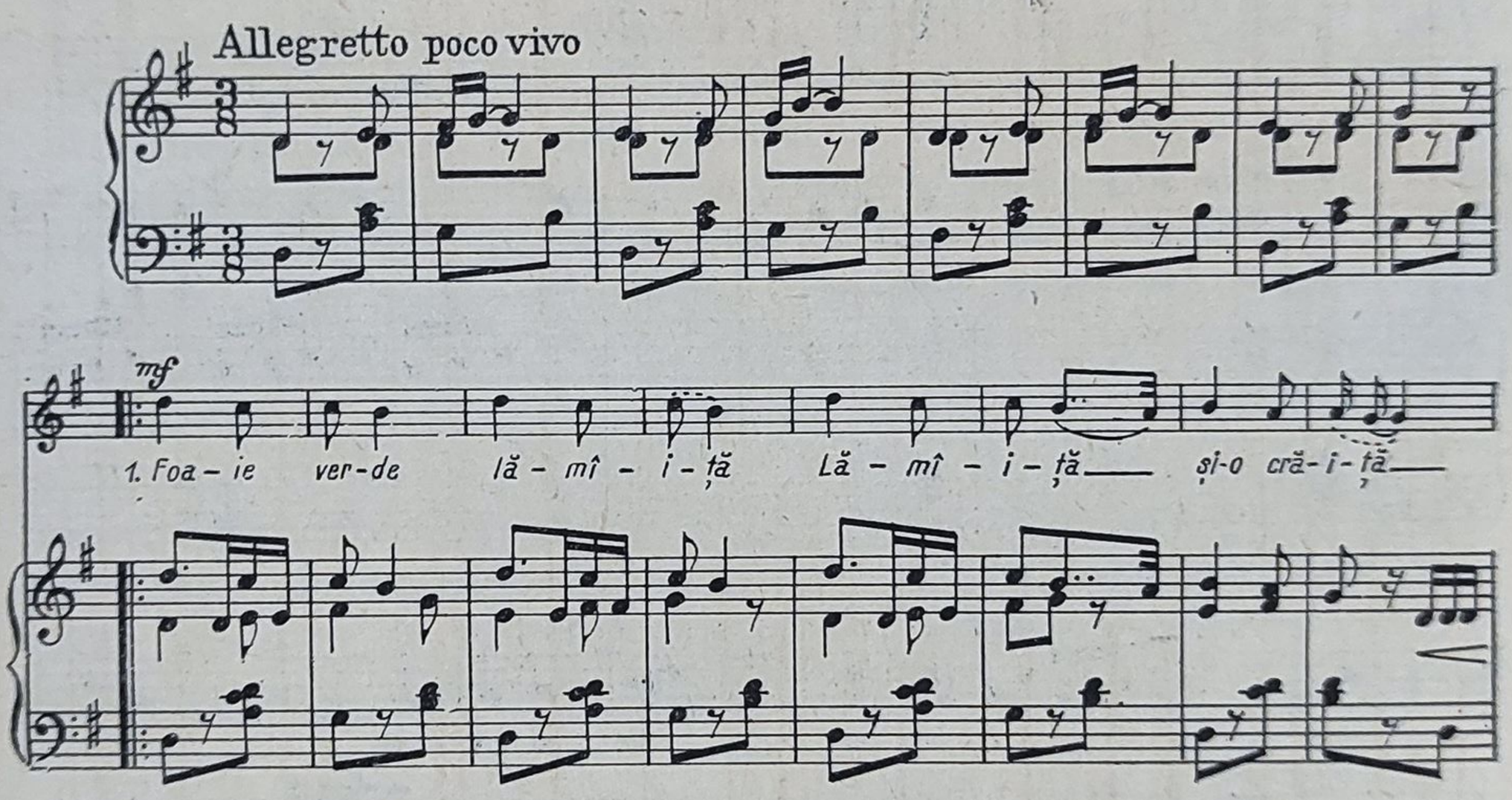
D. Kiriac — *Unde-aud cucul cîntînd*



Încă de la primele prelucrări, Kiriac a realizat ceea ce mai tîrziu George Enescu va formula cu o deosebită claritate : „Cîntecul popular — o adevărată operă de artă — își pierde caracterul, își denaturează parfumul și nostalgia sa, dacă l-am armoniza prea mult“ (Revista „Muzica“, 1928). Enescu a adăugat la cele citate mai sus că : „Kiriac a rămas mai aproape de el (de cîntecul popular — *n.a.*), mai transparent ; întrebuințarea unei cvinte, unei octave, unei cvarte, este suficientă“ (ibidem).

Transparența facturii, economia mijloacelor armonice, măiestria cu care toate acestea au fost puse în serviciul interpretării psihologice a textului cîntecelor sînt calități în plus prin care excelează prelucrările lui Kiriac, atît cele pentru voce și pian (amintim printre cele mai reprezentative : *Înghețată-i Dunărea, Cuculeț cu pană sură, Foaie verde lămîiță, Dor de ducă, Mîndra mea făr-de noroc, Vîntuleț ce treci prin flori* etc.), cît și cele aranjate pentru cor (ca de pildă *Ce mi-e drag pe lume, Cînd aud cucul cîntînd, Cîntecul murgului, Bună seara, mîndro bună* etc.).

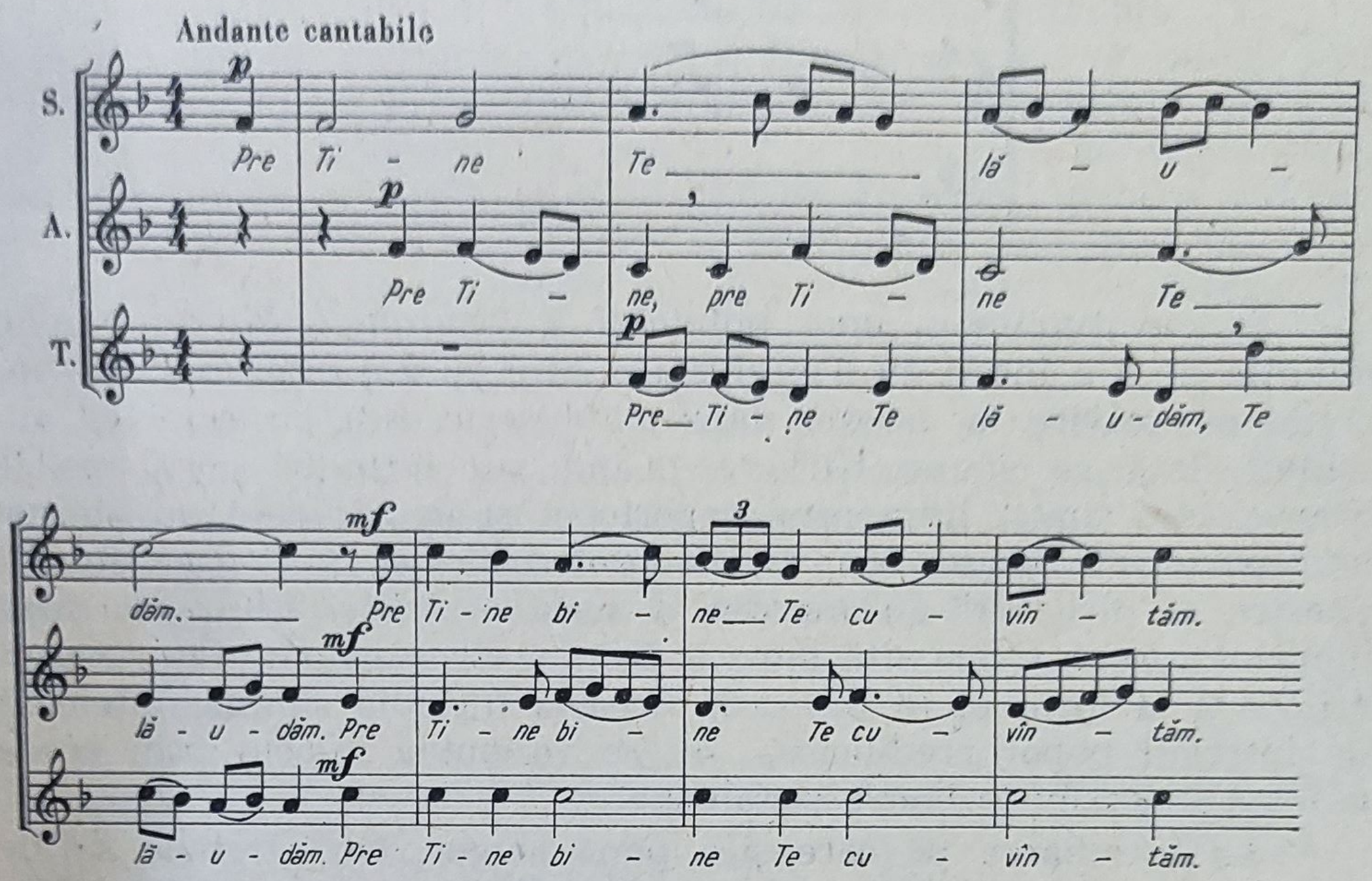
D. Kiriac — *Ș-aide mîndruțo*



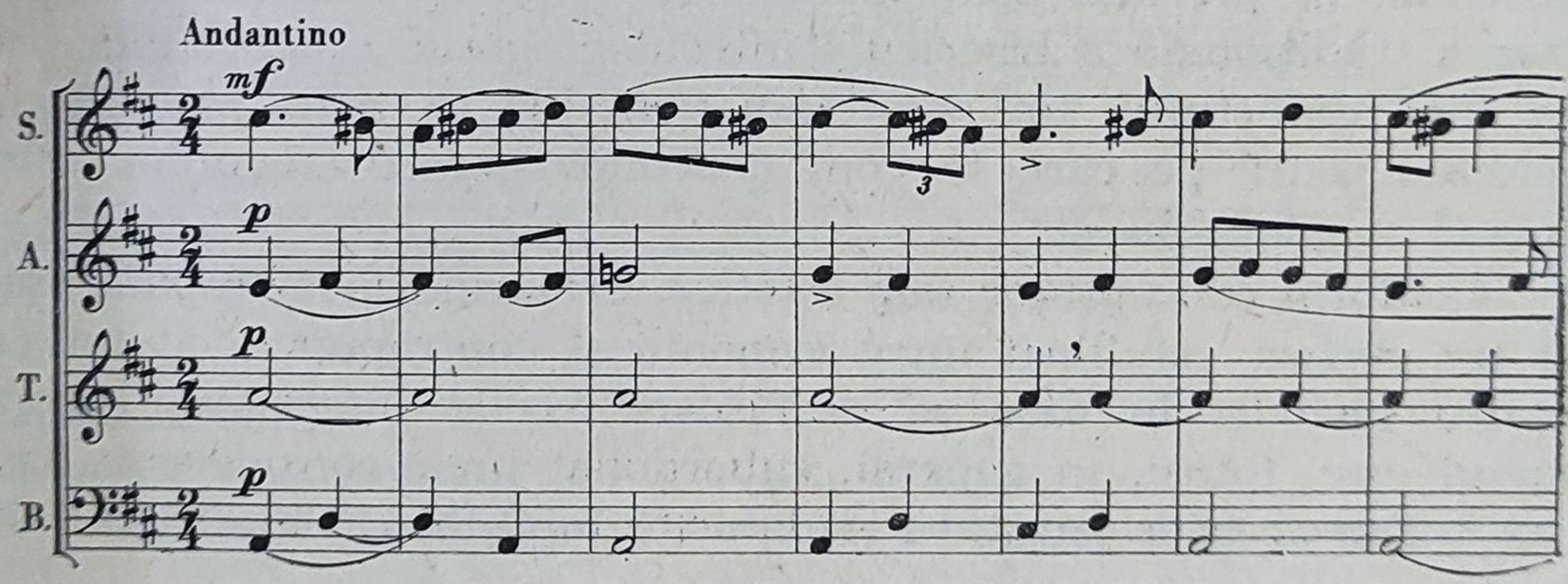
În realizarea operei sale muzicale de autentic caracter autohton, Kiriac nu s-a oprit la cîntecul popular, ci s-a îndreptat cu un egal interes și spre tradiționala noastră muzică bisericească. Arhaicele cîntări de strană stau la baza *Liturghiei* sale *psaltice*, în stil

polifon, pentru cor bărbătesc la patru voci (transcrisă ulterior pentru cor mixt), compusă în 1899, de o impresionantă măiestrie contrapunctică [1].

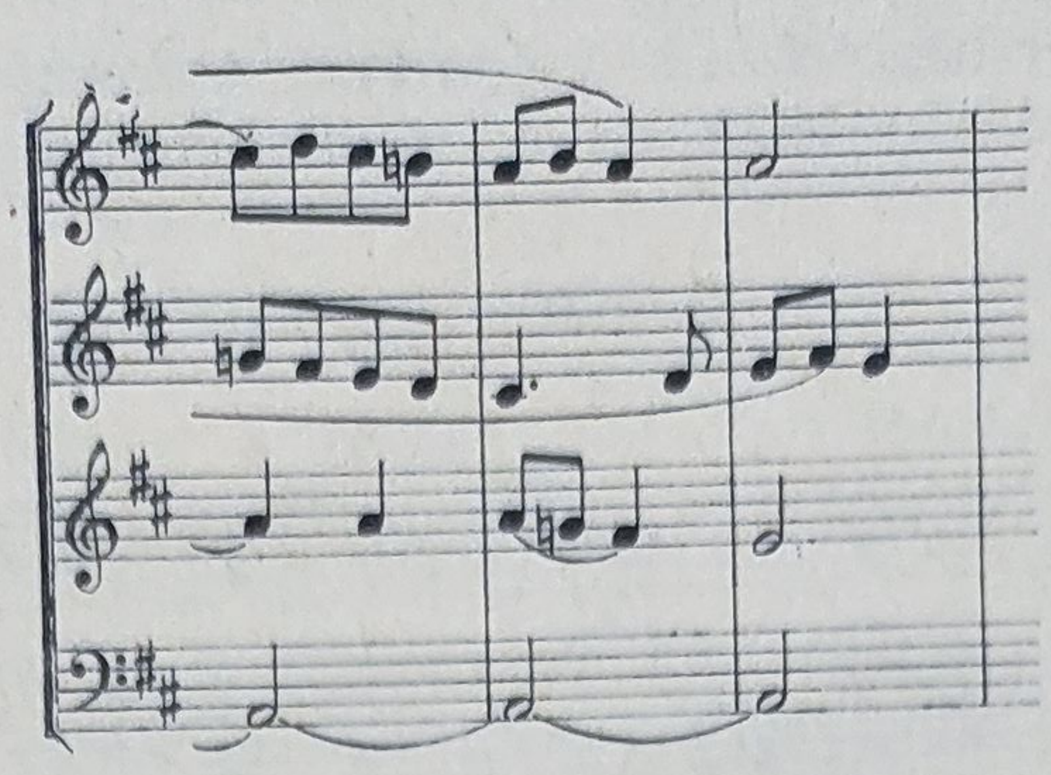
D. Kiriac — *Liturghia psaltică* (fragm.)



Cu un an înainte, Kiriac a compus Axionul *Îngerul a strigat*.



[1] *Liturghia psaltică* a fost cîntată la Capela Română din Paris în anul 1899, apoi în cel următor, la București. Ea a fost tipărită abia după moartea compozitorului, de către Societatea Compozitorilor Români, sub îngrijirea lui Constantin Brăiloiu.



În eventualitatea unei publicări a *Liturghiei,* Kiriac a avut intenția de a o însoți cu o prefață în care el și-a exprimat convingerile cu privire la creația muzicală bisericească cu caracter autohton. Iată ce spune Kiriac : „Cînd s-a introdus corul pe la biserici, s-a simțit lipsa unui repertoriu și deocamdată au alergat la repertoriul rusesc. Mai tîrziu profesorii de la Conservatoriile noastre și diriginții au început a scrie ei însăși Liturghii după modelul rusesc. Orice altă muzică decît vechea melodie bisericească nu va fi la locul ei în biserică. Această melodie simplă, înțeleasă de întregul popor credincios... nu se va putea înlocui prin aceea pe care le auzim la teatre și saloane“ [1].

La întrebarea pe care și-o pune singur, cum trebuie să fie stilul coral al unei astfel de creații, el răspunde următoarele : „Negreșit cel polifonic“. Modelul său în privința stilului polifonic era Palestrina. În privința asta spunea că „tema lui Palestrina a fost cîntarea tradițională a bisericii (cîntecul gregorian), dezvoltată prin arta contrapunctului, tot astfel noi vom lua ca teme melodii din biserica noastră pe care le vom dezvolta conform regulilor artei, armonie și contrapunct“.

Conform concepțiilor sale estetice, urmărind în *Liturghia psaltică* un perfect echilibru între armonie și contrapunct, cu tot caracterul melodic în care se desfășoară vocile interioare, contrapunctul este, totuși, în general, subordonat unor considerente verticale [2]. Din această cauză, ca și datorită faptului că la sfîrșitul cîte

---

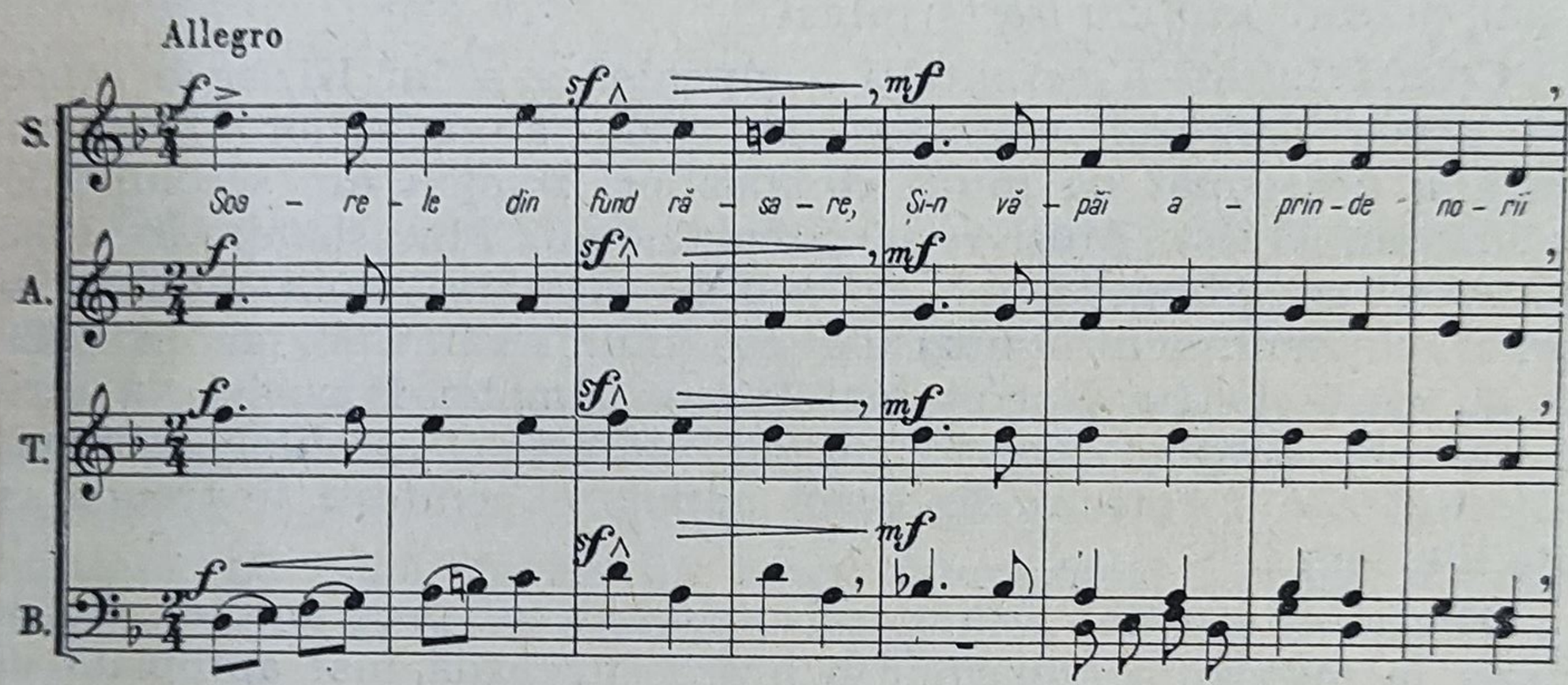
[1] Din prefața (Lămurire) scrisă de C. Brăiloiu cu prilejul editării *Liturghiei.*

[2] Cu toate că scriitura contrapunctică constituie una din caracteristicile prelucrărilor lui Kiriac, el acordă o importanță deosebită armoniei. Aceasta rezultă și dintr-o scrisoare adresată fostului său discipol, Ioan Chirescu, pe

unei fraze melodice, dar mai ales în încheierea fiecărei părți, Kiriac folosește cu precădere cadența perfectă, glasurile sînt oarecum „tonalizate". Astfel, această lucrare a lui Kiriac se deosebește nu numai de scrierea pe mai multe voci a lui Cucu, care are un mult mai pronunțat caracter modal, dar și de propriul său stil polifon, pe care l-a folosit după 1910 în prelucrările de melodii populare.

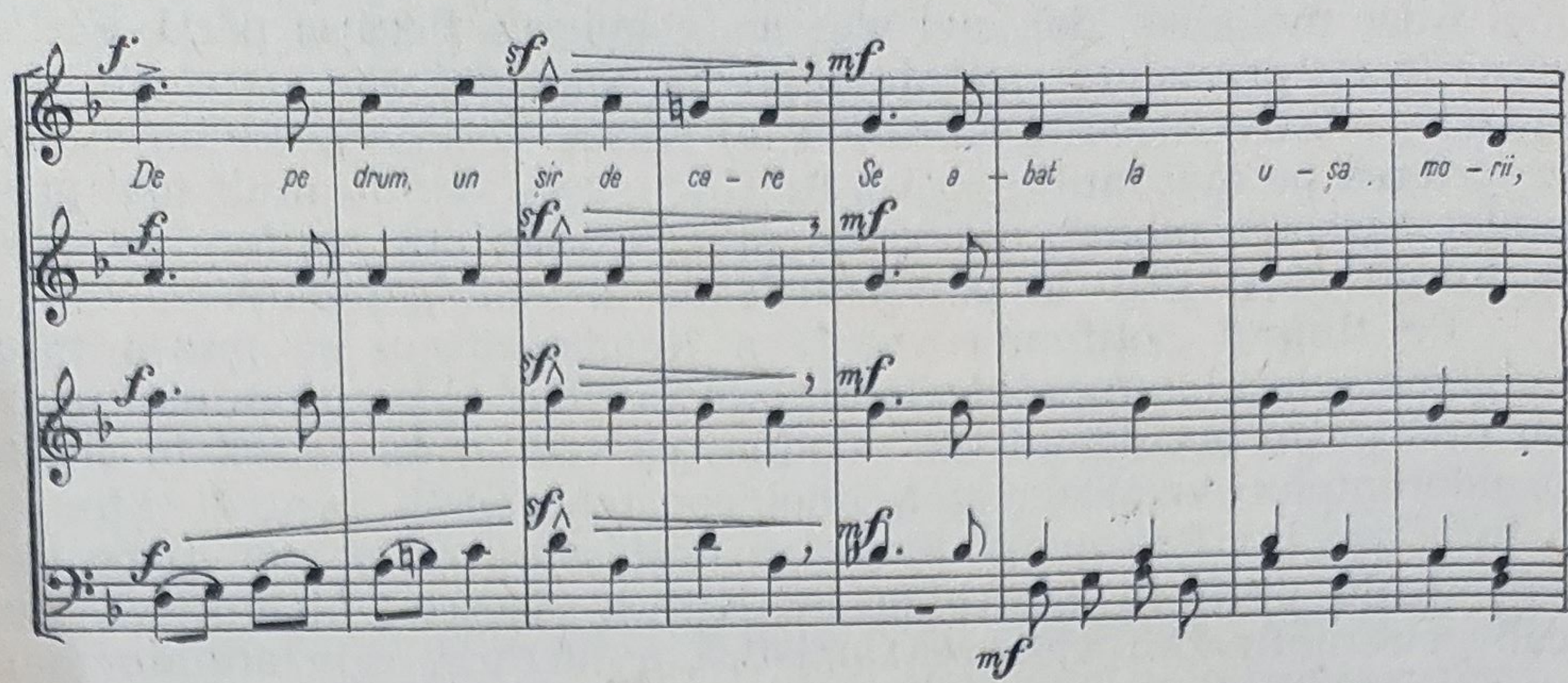
Pe timpul polifoniei vocale a Renașterii nu se punea încă problema relațiilor funcționale ale acordurilor, ce rezultau mai mult sau mai puțin accidental din conducerea vocilor, și astfel, în ciuda considerentelor verticale și a unei constante griji pentru eufonie, în lucrările lui Palestrina vocile se desfășoară cu o mai mare independență decît în *Liturghia* lui Kiriac. Aceasta, bineînțeles, nu scade cu nimic din valoarea artistică a lucrării, cele arătate mai sus reprezentînd un criteriu de stil.

În afară de prelucrări, Kiriac a scris și cîteva compoziții corale de mare valoare pe melodii proprii, care fac parte, ca și prelucrările de melodii populare, din patrimoniul nostru coral clasic. Lucrarea cea mai reprezentativă de acest fel este *Morarul*, o variantă mult amplificată a cîntecului *La moară*, scris în 1893.



(continuare de la pag. 184)

cînd acesta își făcea studiile la Paris. În această scrisoare se spune: „...eu sunt de părere ca să revezi și armonia, acum sau după ce faci contrapunctul. Căci dacă faci numai contrapunctul, cînd vei începe să scrii muzică, toate compozițiile vor fi numai exerciții de contrapunct, lucru care se întîmplă cu mulți. Mai cu seamă pentru cor vei avea nevoie și de armonie. Din amîndouă, armonia și contrapunctul, iese muzica. Numai cu una din ele nu merge. Și apoi să știi că funcțiile tonale în armonie le înveți, nu în contrapunct".



Deși stăpîn pe un meșteșug componistic care i-ar fi dat posibilitatea să abordeze toate genurile muzicale, Kiriac și-a limitat activitatea creatoare aproape exclusiv la genul vocal; în domeniul muzicii instrumentale, a compus doar cîteva mici piese pentru pian (nepublicate) și un cvartet de coarde (probabil lucrare de școală), pe care însă nu l-a terminat.

O altă latură a activității componistice a lui Kiriac o reprezintă aceea dedicată educației muzicale a școlarilor. Problema aceasta a preocupat pe mulți compozitori români din secolul XIX (Wachmann, Wiest, Musicescu, Stephănescu, Mureșianu). În 1885, Musicescu se plîngea că „în școlile private copiii de mici se deprind cu sentimente muzicale cu totul străine“ [1], iar în 1929, deci cu peste patru decenii mai tîrziu, Timotei Popovici va scrie următoarele despre repertoriul de cîntece al școlilor primare: „majoritatea o formează cîntecele populare nemțești împreună cu imitațiile lor“ [2].

Kiriac este astfel primul care, consecvent programului său de a pune la dispoziția școlarilor o hrană muzicală mai apropiată de sensibilitatea lor, a aranjat melodii populare și a compus și cîntece în stil popular pentru corurile de școlari.

Cît de noi și cît de neînțelese au fost aceste strădanii ale lui Kiriac o dovedește faptul că un grup de profesori de muzică din București, pornind de la ideea că orice compoziție trebuie să aibă la bază o melodie proprie a autorului compoziției respective, într-un memoriu adresat Ministerului Instrucțiunii Publice, l-au

---

[1] G. Breazul, *Op. cit.*, pag. 602.
[2] Ibidem.

acuzat pe Kiriac de plagiat. Anchilozați în rutină, aceștia au înțeles greșit intențiile compozitorului de a apropia tineretul școlar de creația populară prin prelucrarea de melodii țărănești.

Pornind de la armonizările de cîntece populare și de la propriile sale lucrări corale în spirit popular, Kiriac a vrut să arate drumul spre o școală națională care urma să cuprindă cu timpul toate genurile muzicale.

Cu ocazia vizitei lui Vincent d'Indy în țara noastră, în cuvîntul de salut adresat fostului său profesor de compoziție, Kiriac și-a exprimat nădejdea în realizarea, în viitorul apropiat, a primei simfonii românești, compusă și ea pe un „cîntec de munte". Cu altă ocazie, exprimînd aceeași dorință, Kiriac a spus: „Eu am arătat adevărata cale, alții mai puternici decît mine vor merge mai departe și vor crea mult-așteptata simfonie pe o temă de munte românească".

Dar în condițiile de atunci, în care majoritatea compozitorilor se orientau după muzica franceză, iar influența exercitată de Castaldi a îndepărtat și mai mult pe discipolii acestuia de ideea școlii naționale, îndrumarea lui Kiriac s-a mărginit un timp numai la domeniul muzicii corale. Creația sa avea să constituie un real model de muzică națională abia mai tîrziu, în anii de după primul război mondial.

Orientarea democratică a lui Kiriac se poate constata și din alegerea unor texte cu scop educativ. Majoritatea lor, reprezentînd imagini din viața micilor meseriași, aduc un elogiu muncii.

Înțelegînd rolul educativ al muzicii corale în procesul de formare a gustului muzical al maselor, Kiriac a înființat în 1901 Societatea corală „Carmen". În repertoriul acestei formații erau cuprinse, pe lîngă lucrări ale unor compozitori români și străini, și unele din lucrările sale proprii.

Cînd nestematele muzicii populare, prinse de Kiriac într-un cadru de mare valoare artistică, au fost auzite pentru prima dată la concertele din București de melomanii timpului, care aveau gustul format de muzica occidentală, aceștia n-au putut prețui dintr-o dată valoarea lor.

La cinci decenii după înființarea Societății „Carmen", unul dintre colaboratorii cei mai apropiați ai lui Kiriac și în același timp dintre cei mai de seamă continuatori ai operei sale, Ioan D. Chirescu, scria într-un articol: „Înaintea lui Kiriac, nimeni nu ar fi îndrăznit să cînte *Frunză verde* pe scena Ateneului Român pentru

că cei care frecventau manifestările artistice nu îngăduiau rezonanțele, socotite «vulgare» ale cîntecului popular. Ei bine, acest om mic de stat, dar mare în fapte, a apărut în fruntea Societății corale «Carmen» în seara zilei de 18 Decembrie 1901 cu un program de inaugurare în care prima oară au fost înscrise *Colinde la noi* și *Cîntece populare românești*. Un public numeros, diferit de cel obișnuit, a aplaudat cu căldură și s-a bucurat din inimă auzind cîntece românești urcate pe treptele scenei de concert" [1].

Ca și Musicescu, și Kiriac a întreprins, cu corala „Carmen", turnee în Transilvania în timpul monarhiei austro-ungare, demonstrînd, prin conținutul, limbajul și forma repertoriului interpretat, caracterul național unitar al creației populare românești de pretutindeni.

Activitatea multilaterală a lui Kiriac, de folclorist, compozitor, dirijor de cor și pedagog, a fost plină de roade. Creația sa, deși limitată doar la genul muzicii vocale, a exercitat o puternică influență asupra compozitorilor noștri de după primul război mondial, îndemnîndu-i să se inspire din sursele inepuizabile ale muzicii populare țărănești. De aceea, muzicologia românească de azi vede în persoana lui Kiriac pe unul din marii ctitori, alături de George Enescu, ai școlii noastre naționale moderne.

LIVIU TEMPEA (2.I.1860—26.VI.1936)

Pe lîngă muzica populară vocală, a cărei bogăție a constituit baza înfloririi deosebite a creației corale din Transilvania și Banat, a existat de totdeauna și o muzică populară de dans, la fel de bogată și de variată.

Primele prelucrări de folclor, publicate de Eftimie Murgu și de Ștefan Perian, erau mai ales dansuri populare aranjate pentru pian.

O amploare deosebită au căpătat astfel de prelucrări în creația lui Iacob Mureșianu. Ele au fost continuate apoi de elevii săi, Tiberiu Brediceanu și Guilelm Șorban. Mai puține ca număr, față de cele ale compozitorilor mai sus-menționați, prelucrările lui Liviu Tempea fac parte și ele din cele mai reprezentative lucrări de acest gen ale timpului. Fiind un excelent pianist (a studiat la Viena cu pianistul și pedagogul Iulius Epstein), transcripțiile lui

[1] Ioan D. Chirescu, „D. G. Kiriac", revista „Muzica", nr. 8—9, 1952.

Tempea se disting printr-o factură eminamente pianistică, cu un caracter adeseori briliant. Coloritul armonic este în mod frecvent îmbogățit prin inventarea de voci secundare, întrețesute în acompaniament.

Deși în bună parte autodidact în domeniul compoziției, Liviu Tempea a stăpînit bine scriitura contrapunctică, fapt dovedit mai ales în prelucrările sale de melodii de strană (o liturghie, pricesne etc.).

După o îndelungată activitate de acompaniator și profesor particular de pian la București, Liviu Tempea a fost numit, în anul 1920, ca profesor la Conservatorul din Cluj, unde, prin lucrările sale, ca și prin concepțiile sale estetice, a exercitat o influență apreciabilă asupra unora dintre studenții săi, îndrumîndu-i pe făgașul creației naționale și a studierii muzicii populare.

ALEXANDRU MOCIONI (1841—1909)

Spre deosebire de creația compozitorilor transilvăneni amintiți pînă acum, legată organic de muzica populară, lucrările lui Alexandru Mocioni, care, deși poseda temeinice studii componistice, s-a îndeletnicit cu compoziția ca amator, sînt printre primele încercări de a scrie o muzică cultă pe baza asimilării integrale a tradițiilor clasico-romantice. Piesele sale, tipărite pe cheltuială proprie, aparținînd genului muzicii de cameră — vocală și instrumentală [1] — nu au avut de altfel o rezonanță în rîndurile publicului românesc, insuficient pregătit pentru a înțelege astfel de muzică. În schimb, aceste creații au fost „executate și apreciate la concertele date în străinătate (Praga)“ [2].

Vorbind despre rolul lui Mocioni în viața muzicală a Banatului, Tiberiu Brediceanu spune următoarele: „... A avut multă dragoste și înțelegere pentru muzica populară românească și cu deosebire pentru străduințele și prestațiunile corurilor bănățene. Emularea de coruri sătești, aranjată în Lugoj la 1896, cînd pentru prima oară se atașează Banatul «Astrei» transilvănene, o prezidează Alexandru Mocioni“ [3].

---

[1] Lieduri, o sonată pentru pian, o sonată pentru violoncel și pian, valsuri de concert etc.

[2] Tiberiu Brediceanu, „Muzica în Transilvania“, în *Muzica românească de azi*, 1940, pag. 756.

[3] Ibidem, *Op. cit.*

ALEXIS CATARGI (17.IX.1876—20.VIII.1922)

Numele și mai ales opera componistică a lui Alexis Catargi sînt cunoscute azi aproape numai de specialiști. Diplomat de carieră, Catargi și-a petrecut partea cea mai mare din viață în străinătate, fără a pierde însă contactul cu cercurile și activitatea muzicală din București, unde compozitorul a apărut în mai multe rînduri ca interpret al propriilor sale lucrări [1].

Ele sînt puține la număr din cauză că, fiind absorbit de activitatea de diplomat, Catargi nu s-a putut dedica compoziției decît în orele libere ; judecînd însă după nivelul artistic al singurelor lucrări care au fost păstrate (în manuscris) — operele *Enoch Arden* (1905) și *Nunta tragică* (1918), a cărei premieră a avut loc pe scena operei din Monte Carlo [2], apoi, în 1929, la Cluj (toate celelalte lucrări : o *Sonată pentru vioară și pian*, un *Cvintet pentru coarde și pian*, lieduri, *Simfonia dramatică* și cîteva lucrări neterminate au fost distruse cu ocazia bombardamentelor din București în timpul celui de-al doilea război mondial), Catargi poseda nu numai un real talent, dar și un temeinic meșteșug componistic. Studiile muzicale și le-a făcut la Viena (terminate în 1894), și la Paris, între anii 1904—1905, cu Gédalge.

Posibilitatea de a supune unei judecăți critice creația lui Catargi se reduce astfel la cele două opere ; prima dintre ele, *Enoch Arden*, îl arată pe compozitor ca avînd deja o certă maturitate tehnică și stilistică. Deși limbajul operei, adecvat subiectului, redînd atmosfera nordică, are elemente comune cu muzica compozitorilor scandinavi (Grieg, Sinding etc.) și cu cea a lui Wagner, în melodie și armonie există certe trăsături personale.

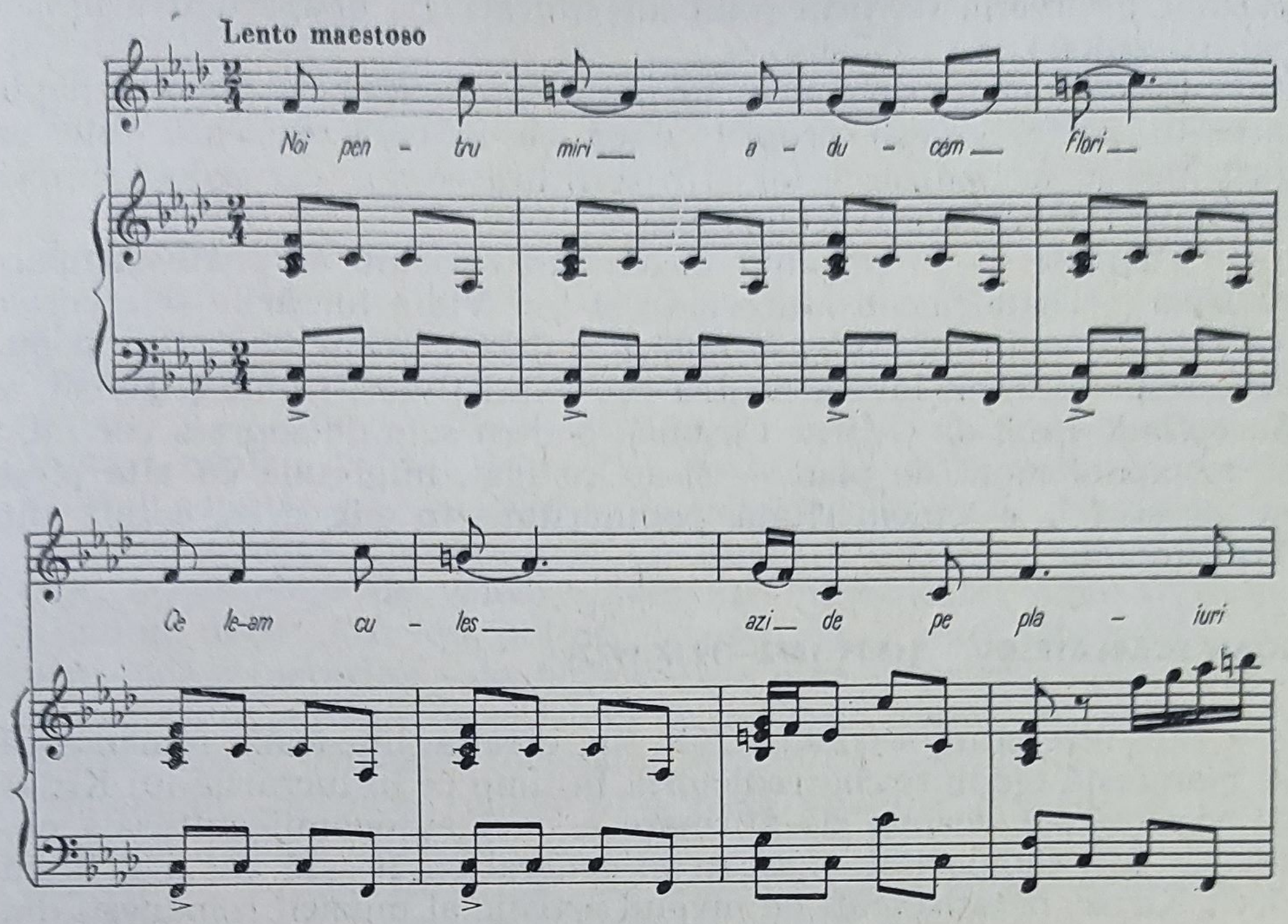
O mai accentuată notă originală se desprinde din opera *Nunta tragică*, cu subtitlul *Dragoș Vodă* [3], în care compozitorul vădește o apropiere de muzica noastră populară.

---

[1] Astfel, în 1907, a dirijat premiera operei sale *Enoch Arden* (după poemul lui Tennyson), rolul principal fiind susținut de Hariclea Darclée. În 1910, împreună cu George Enescu, a executat *Sonata* sa *pentru vioară și pian*, iar în 1915 a dirijat, în primă audiție, o altă lucrare a sa, *Simfonia dramatică*. Revizuită, simfonia a fost executată apoi, în 1917, la Paris, de către Orchestra Colonne-Lamoureux, sub conducerea lui Chevillard, și de orchestra Scholei Cantorum, sub conducerea lui Vincent d'Indy, iar în stagiunea 1928—1929, a fost prezentată din nou la București, sub conducerea lui George Enescu.

[2] La pupitru se afla George Laweryns de la Teatrul de operă „La Monnaie" din Bruxelles.

[3] Rolul lui Dragoș Vodă a fost susținut de basul Gheorghe Folescu.



Din ambele lucrări reiese o indiscutabilă venă dramatică a compozitorului, talentul său de caracterizare a personajelor și a situațiilor dramatice. Aceste calități situează ambele lucrări deasupra multor creații dramatice românești scrise în primele două decenii ale secolului XX.

TIMOTEI POPOVICI (20.VIII.1870—11.VII.1950)

Imaginea vieții muzicale din Transilvania, ilustrată în primul rînd prin activitatea multilaterală a celor doi compozitori înaintași, care au pus bazele creației muzicale românești de dincolo de Carpați — George Dima și Iacob Mureșianu — trebuie întregită cu date privitoare la contribuția lui Timotei Popovici. Originar din Banat, Timotei Popovici, ca și Ion Vidu, a studiat, la Iași, armonia și dirijatul de cor (1893—1894) cu Gavriil Musicescu. Activînd din 1897 pînă în 1900 ca profesor de muzică și dirijor de cor la Brașov, apoi la Sibiu (1900—1945), Timotei Popovici și-a consacrat întreaga acti-

vitate componistică muzicii corale laice și religioase. Un loc important în creația sa, prin rolul lor educativ, îl ocupă cîntecele sale pentru școlari.

Piesele sale corale sînt, în parte, prelucrări de melodii populare, în parte, creații proprii. Ceea ce le caracterizează este un gust ales în armonizarea lor și o scriitură corală, care, deși simplă, este totuși de un mare efect sonor.

Cu toate că în privința forței creatoare nu se poate compara cu George Dima, Iacob Mureșianu și Ion Vidu, lucrările sale corale — din care amintim : *Regele munților* (1924), poem de cîntece populare despre Avram Iancu, pentru cor mixt, fluier, tulnic și soliști, și *La oglindă* (text de George Coșbuc), pentru solo de sopran, cor mixt și acompaniament de pian — și-au cîștigat, împreună cu alte piese de acest fel, o binemeritată popularitate în mișcarea corală din Transilvania.

IOAN SCĂRLĂTESCU (16.IV.1872—19.IX.1922)

La începutul secolului XX, în creația muzicală românească se manifestă tendințe contradictorii. În timp ce în lucrările lui Kiriac se accentuează dorința de afirmare a unei autonomii culturale naționale, alți compozitori, născuți în general cu 10—15 ani mai tîrziu decît Kiriac, nesatisfăcuți de nivelul artistic al muzicii românești din secolul XIX, dar neîntrezărind nici posibilitatea creării unei arte naționale pe alte baze decît folclorul orășenesc, au căutat să axeze muzica lor pe temelia muzicii universale, stilul lor apropiindu-se de cel al muzicii franceze.

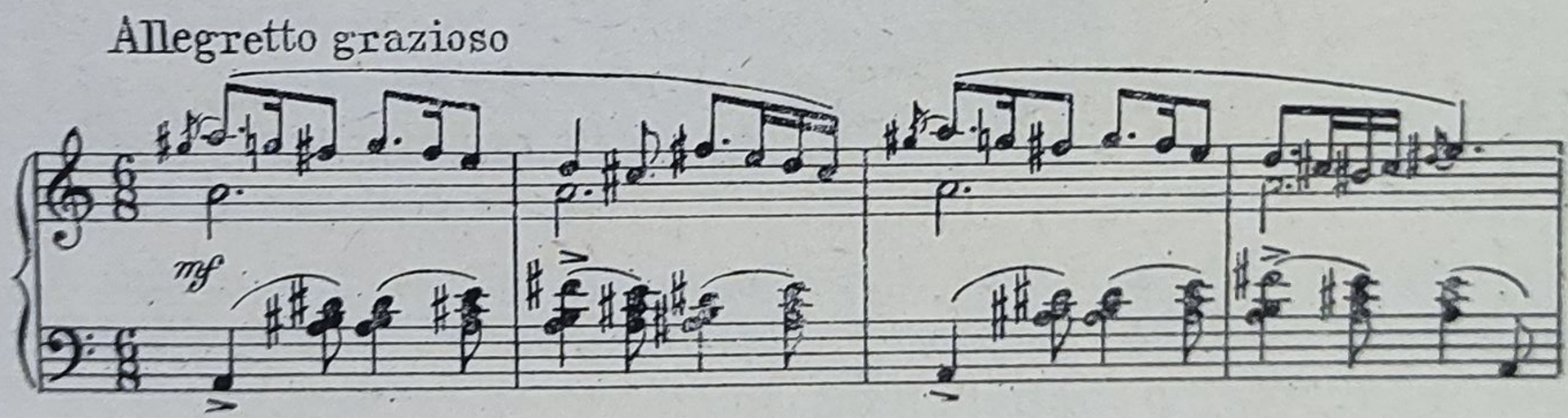
Între aceste două direcții opuse — cea accentuat națională a lui Kiriac, și cea de abandonare a ideii școlii naționale de către adepții orientării franceze (Alessandrescu, Otescu etc.) — se situează Ioan Scărlătescu, prin tendințele de a integra în limbajul său de esență „universalistă" (și — în ceea ce are mai caracteristic — în armonia de proveniență romantică germană), elemente populare, într-o formă stilizată. Această orientare universalistă se datorește, probabil, atît studiilor făcute în trei dintre cele mai importante centre muzicale din lume (Viena — 1894—1900 ; Paris —1901—1902; Leipzig — 1904—1906), cît și îndelungatei sale șederi la Viena, unde a trăit din lecții de pian și ca pianist acompaniator. (Anterior studiilor în străinătate, Scărlătescu a făcut pianul cu Emilia Saegiu și Iuliu Wiest, la Conservatorul din București).

În ceea ce privește elementul popular despre care am amintit, acesta se manifestă cel mai evident, în primul rînd, în *Bagatela pentru vioară și pian*, care, în melodie și armonie, reproduce în

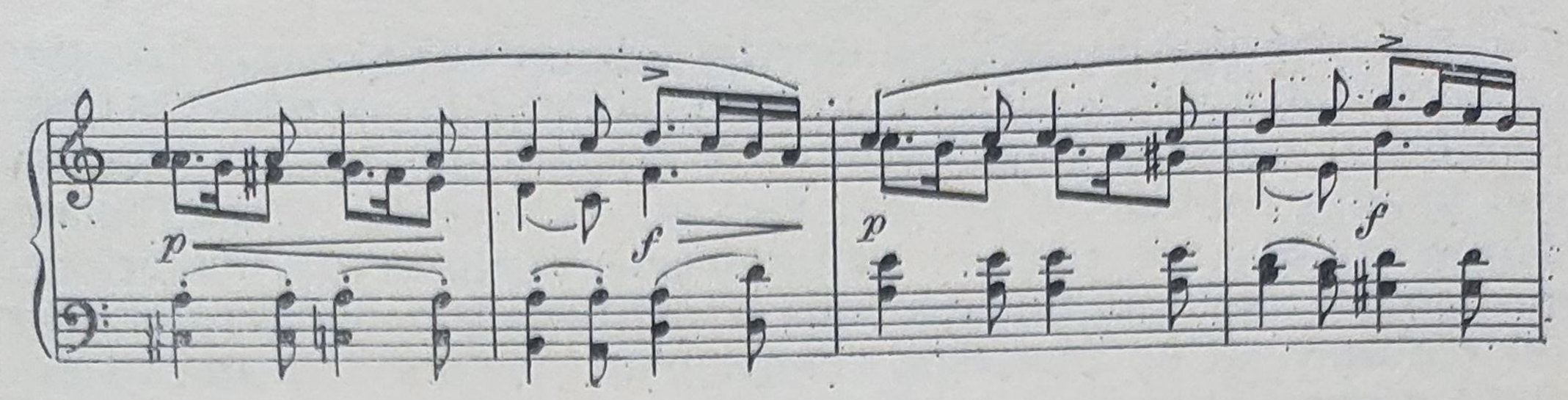
mod fidel spiritul muzicii lăutărești. Dar influența populară este prezentată și în acele lucrări, pe care autorul le numește în mod semnificativ „poeme românești" — 2 rapsodii, cîteva piese pentru pian în ritm popular de horă, lieduri pe texte de Z. Bîrsan, balada *Mihnea și baba*, pe text de Bolintineanu. Toate aceste lucrări reprezintă, de fapt, continuarea liniei tradiționale a înaintașilor, dar sînt realizate cu un meșteșug componistic superior față de nivelul tehnic general al muzicii românești din secolul XIX. Aceste caracteristici „naționale" sînt însă proprii numai unei părți dintre lucrările sale. În celelalte, care alcătuiesc marea majoritate — o *Sonată* și o *Suită în „stil clasic"* pentru vioară și pian, o *Sonată* (în *re), Suita romantică, Nocturnă, Studii simfonice, Vals,* toate pentru pian, un *Menuet* pentru cvartet de coarde, lieduri pe texte germane — elementul popular este cu desăvîrșire absent [1]. Trebuie să arătăm însă că între acestea din urmă și „poemele românești" nu există, de fapt, o deosebire de valoare, prezența elementului popular necontribuind decît doar cu puține excepții la o mai accentuată notă personală a lucrărilor sale. O asemenea notă de originalitate, datorită elementului popular, o prezintă în general *Horele* lui Scărlătescu. Astfel, *Hora* dedicată societății academice „România Junină" din Viena (din „poemele românești") arată anumite preocupări pentru armonia modală (diversele fraze ale acestei hore au la bază moduri deosebite ; prima frază, pe cel mixolidian, a doua, eolianul, iar a treia, lidianul, revenind apoi la modul mixolidian inițial, dar într-o formă modificată).

Interesantă, sub același aspect, este și partea mediană a *Horei* următoare, din același caiet.

I. Scărlătescu — *Hora*

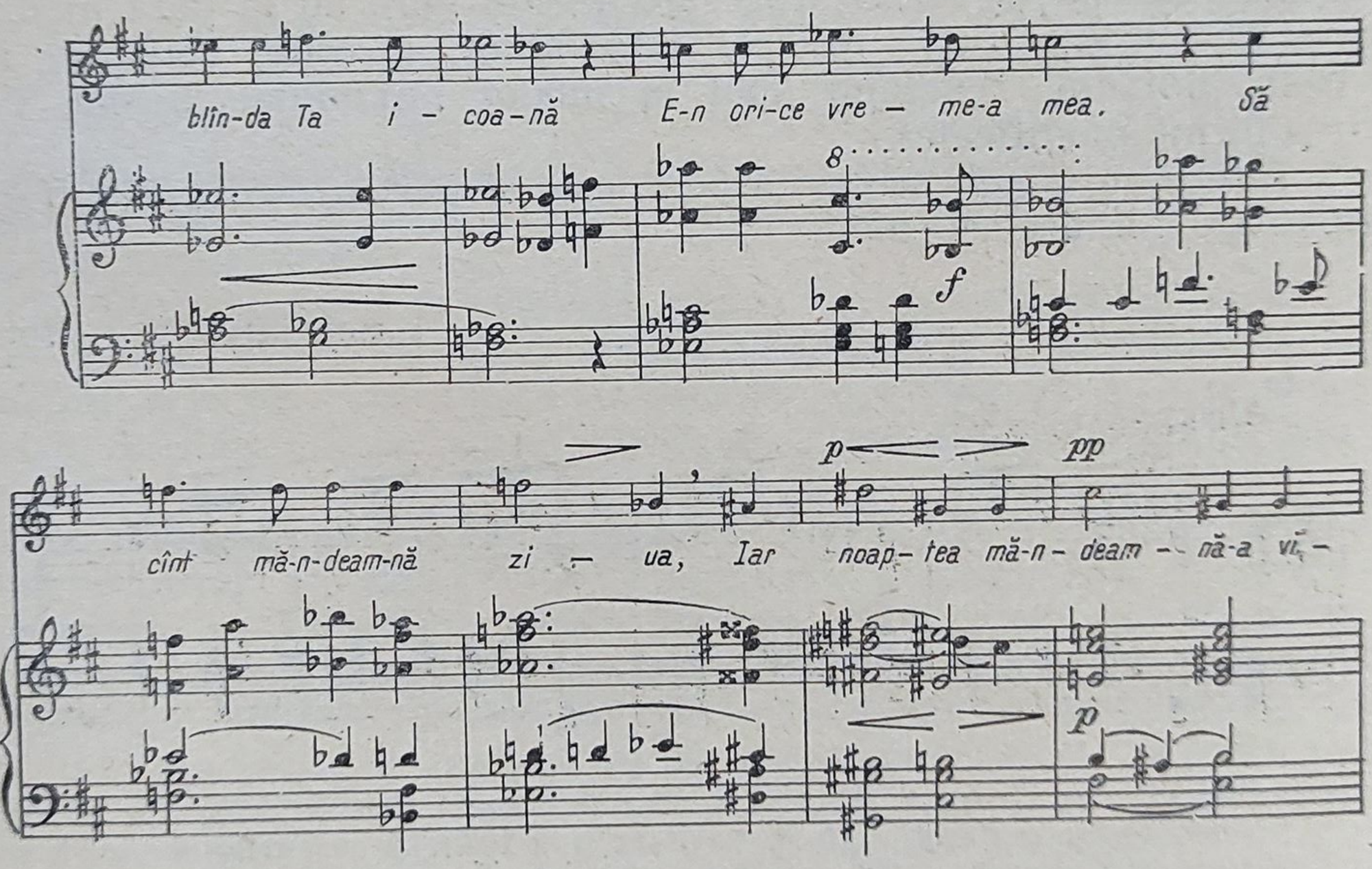


[1] Scărlătescu a funcționat în vara anului 1920 la cursurile de vară din Cluj, organizate pentru profesorii de muzică. Întorcîndu-se în București, bagajele în care se afla o mare parte din manuscrisele lucrărilor sale s-au pierdut. M. Gr. Poslușnicu, *Op. cit.*, afirmă că printre acestea erau și manuscrisele unor rapsodii, fantezii orchestrale etc.



Liedurile lui Scărlătescu, compuse pe versuri de Z. Bîrsan (*Spune-mi codrule, Glas de clopote* etc.) au o certă atmosferă autohtonă, grație unei accentuate note de nostalgică reverie, înrudită cu aceea a doinelor populare, în timp ce balada *Mihnea și baba* excelează prin indiscutabila ei forță dramatică. Aceste lucrări sînt pe nedrept uitate, ca de altfel și liedurile compuse pe versurile unor poeți germani (multe din ele fiind tipărite și cu textul tradus în românește). Liedurile din ultima perioadă, al căror stil este desigur dependent de acela al romanticilor germani, îl arată pe compozitor ca posesor al unui colorat limbaj armonic. Unele dintre aceste lieduri se apropie de structura cromatică a armoniei wagneriene.

I. Scărlătescu — *La miez de noapte* *



* *20 poeme muzicale „Am Ufer"* (R. Dehmel), 1916 (proprietatea autorului).

Interesantă, sub același aspect armonic, este și *Sonata pentru vioară și pian*, după părerea noastră poate cea mai valoroasă dintre lucrările sale instrumentale de orientare „universalistă".

Înrudirea muzicii lui Scărlătescu cu muzica romantică germană, mai ales cu cea din a doua jumătate a secolului XIX, se manifestă, atît prin implicațiile literare existente în lucrările sale, cît și printr-o accentuată notă pesimistă și intimistă, într-un vădit contrast cu optimismul și cu evidenta notă retorică a muzicii înaintașilor.

Activitatea artistică a lui Ioan Scărlătescu nu s-a manifestat doar pe plan muzical: el este primul nostru compozitor-literat. A scris poezii, o piesă de teatru în limba germană, *„Othello's letzter Aufzug"* (jucată pe scena Teatrului german din Praga), drama istorică *Vlad Țepeș*, și o piesă cu subiect biblic (pierdută o dată cu manuscrisele sale muzicale).

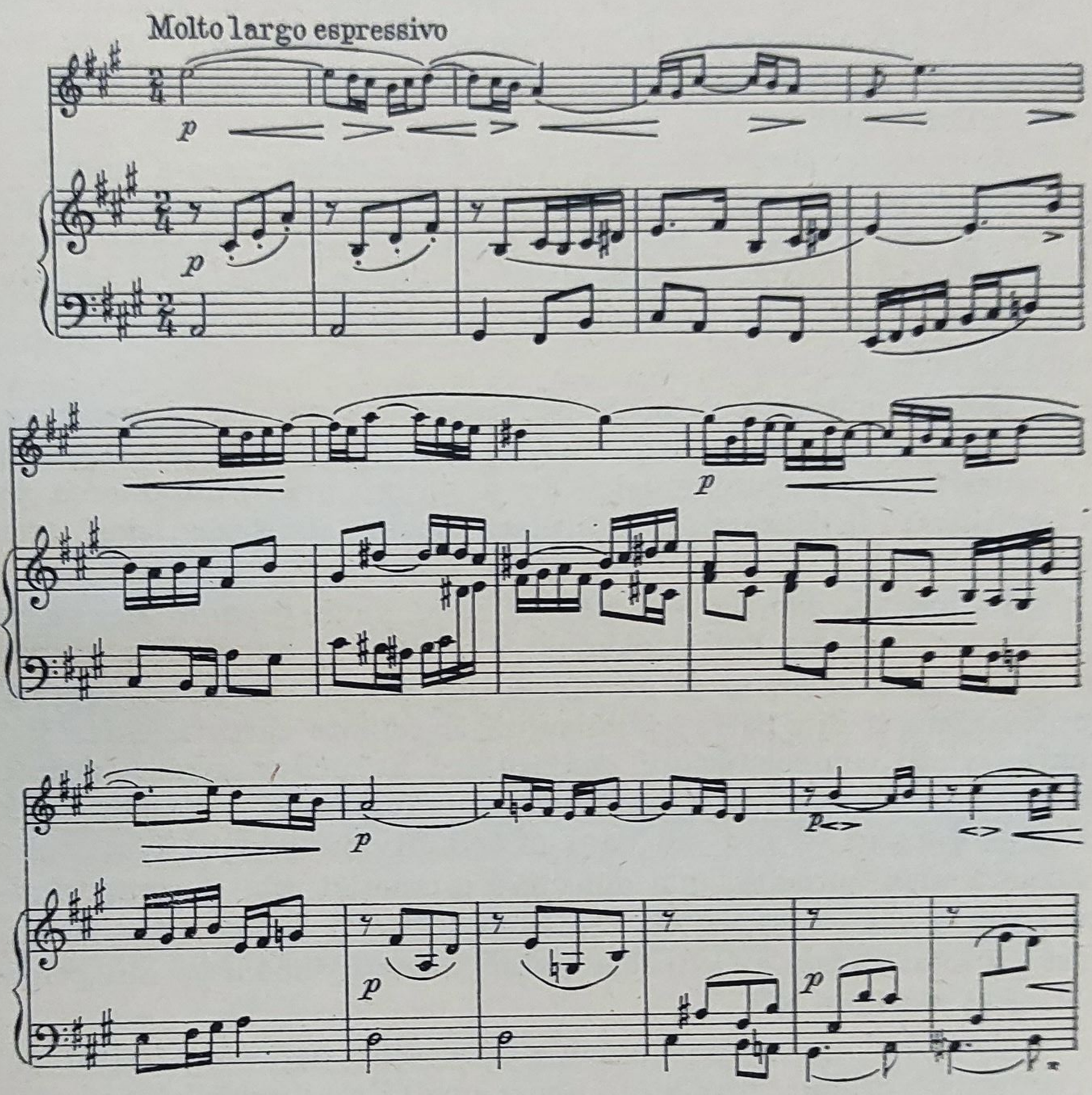
Dubla înclinație a lui Scărlătescu spre muzică și poezie explică locul important pe care îl ocupă liedul în creația sa, precum și incursiunile în genul muzicii cu program, prin compunerea pieselor *Naiade* și *Vîrtelnița* (intitulate *Schițe simfonice*, deși scrise pentru pian).

În muzica românească din primele două decenii ale secolului XX, creația lui Scărlătescu nu s-a bucurat de atenția pe care, cu toate limitele ei, ar fi meritat-o din partea cercurilor muzicale profesionale și din partea publicului. Executate rareori, chiar și în timpul vieții compozitorului, majoritatea lucrărilor sale — doar cu excepția *Bagatelei*, inclusă adeseori în programele recitalurilor lui George Enescu — sînt azi date uitării. Avînd perspectiva istorică necesară unei aprecieri mai obiective a creației sale și comparînd-o cu aceea a altor compozitori din timpul său, îl putem situa în mod just pe Ioan Scărlătescu în contextul muzicii românești din primul pătrar al secolului XX.

Cultivînd concomitent două stiluri, unul național și altul universalist — primul, în cadrul unor lucrări miniaturale sau rapsodice, cel de-al doilea, în realizarea unor lucrări de mai mare complexitate — Scărlătescu a întrecut desigur pe unii dintre antecesorii săi în privința meșteșugului său mai avansat și a gîndirii sale armonice mai diferențiate, dar nici el nu a avut suficientă forță creatoare pentru a depăși, în cadrul lucrărilor sale cu caracter național, stadiul rapsodic.

Realizînd lucrările sale simfonice și de cameră nu pe baza unui stil românesc, ci a unuia dependent de muzica romantică germană,

I. Scărlătescu — *Suita pentru vioară și pian*



în cadrul căruia nota personală a compozitorului nu iese suficient în evidență, lucrările sale de acest fel nu și-au putut cuceri un loc mai important în muzica românească. Astfel, din întreaga sa creație de acest fel, doar liedurile sale pot aspira la o atenție mai mare din partea interpreților.

Într-un articol scris cu mulți ani în urmă, Dimitrie Cuclin, aducînd elogii lui Ioan Scărlătescu, spune printre altele: „Viața își are legile absolute. Scărlătescu a simțit-o. De aceea succesul, aroganța și tirania noilor curente nici nu l-au uimit, nici nu l-au învins; și a arătat că, punîndu-le la contribuție, în justa lor măsură, or lipsindu-se de ele, nu știrbește întru nimica viața lui fundamentală, bazată pe ființa sufletului tot atît de bogat în constituția și desfășurările lui, ca și miraculosul sistem muzical din legile căruia, numai, pot porni legile compoziției, dacă aceasta vrea să fie muzicală" [1].

Trebuie precizat însă că respectarea legilor „miraculosului sistem muzical", de care vorbește Cuclin, nu ferește pe nici un compozitor de academism impersonal, de lipsa unei adevărate forțe expresive, chiar și în cazul unei stăpîniri depline a meșteșugului componistic.

În cazul creației lui Scărlătescu există adeseori o nepotrivire între intenție și realizare, astfel, față de incontestabila sa măiestrie tehnică, forța de a emoționa a muzicii sale este mult inferioară.

GUILELM ȘORBAN (2.II.1876—7.VII.1923)

Creația celor trei clasici ai muzicii românești din Transilvania — Dima, Mureșianu și Vidu — a constituit o convingătoare dovadă pentru largile posibilități de dezvoltare ale culturii naționale muzicale.

La începutul secolului XX, viața muzicală românească ia un avînt tot mai mare. După pilda celor mai importante centre culturale românești (Brașov, Sibiu, Blaj și Lugoj), și în alte orașe mai mici au luat ființă coruri, cercuri literare și înjghebări teatrale de amatori, iar turneele de concert, întreprinse de cei cîțiva artiști români de profesie [2], au stîrnit entuziasmul publicului românesc din toate unghiurile Transilvaniei. Asemenea turnee au fost întreprinse și de soții Dima, împreună cu marele cîntăreț din București, D. Popovici-Bayreuth.

Este epoca seratelor literaro-muzicale, care se organizează în special de tineretul universitar, pretutindeni unde locuiesc români.

---

[1] Cuclin Dimitrie, „Ioan Scărlătescu", revista „Muzica" nr. 11, 1921, pag. 199.

[2] Violonistele Eliza Circa și Adelina Piso, cîntărețele Virginia Gall, Valeria Pop etc.

La susținerea programului acestor serate participă de obicei, alături de cîte unul din puținii noștri profesioniști de pe acea vreme, și amatori [1].

Intensificarea mișcării artistice românești din Transilvania nu este marcată numai prin activitatea unor coruri sau a cercurilor de amatori, ci și prin apariția unei noi generații de muzicieni care, după exemplul lui Dima și Mureșianu, și-au încercat puterile în domeniul creației. Nu există încă școli muzicale românești de specialitate, unde aceștia pot să-și facă studiile, și nici cariera de muzician nu oferă posibilitatea unei existențe sigure (locurile de profesor de muzică erau limitate la cele 2—3 gimnazii și preparandii cu limbă de predare română). Din această cauză, compozitorii din generația de după Dima, Mureșianu, Vidu și T. Popovici sînt nevoiți să îmbrățișeze cariera de jurist, medic sau, mai rar, de profesor, pentru a consacra activității componistice doar orele lor libere. Din noua generație de compozitori — Guilelm Șorban, Tiberiu Brediceanu, Leonida Domide, Nicodim Ganea, Augustin Bena și Ioan Horșa — doar Ganea și Bena au ales cariera de profesori de muzică ; ceilalți au studiat, pe lîngă muzică, dreptul sau medicina. Majoritatea din cei menționați mai sus au fost elevi ai liceului din Blaj, și l-au avut ca profesor de muzică pe Iacob Mureșianu. Acesta, descoperind înclinațiile lor artistice, le-a dat o primă inițiere în tainele teoriei și armoniei, îndrumîndu-i ca după terminarea liceului să-și continue, alături de studiile universitare, și pe cele muzicale.

Printre acești elevi ai lui Mureșianu a fost și Guilelm Șorban. Talentul său muzical s-a manifestat încă de timpuriu, prin stăpînirea a trei instrumente la un nivel destul de ridicat.

În același timp, el și-a încercat, spre deplina mulțumire a profesorului său, și talentul componistic. Aceasta reiese din certificatul eliberat de Mureșianu la 21 august 1897, anul în care Șorban, înscriindu-se la Facultatea de drept din Viena, își continuă și studiile muzicale : „Vilhelm Șorban studinte în drept, a studiat la mine încă pe cînd era elev la gimnaziul din Blaj muzica vocală și instrumentală timp de șase ani, obținînd în fiecare an calculul de eminență. El, pe lîngă o diligență mare, a dovedit un talent deosebit muzical și s-a distins atît ca executante în flaută, violină și pianoforte cît și prin unele compoziții poporale cît și proprii (originale)

---

[1] Revista „Familia“ a lui I. Vulcan, din Oradea, conține o serie de dări de seamă despre aceste serate organizate în cursul ultimului deceniu al secolului trecut. O „Programă“ a unei „producțiuni“ muzicale care a avut loc la Toplița română, în anul 1896, ne dă date în privința alcătuirii programului.

publicate parte în «Musa Română», parte singuratec. Îl recomand deci ca pe unul care are o supremă vocațiune spre muzică“ [1].

Atît armonizările și prelucrările de melodii populare, cît și cele cîteva lucrări proprii la care face aluzie Mureșianu arată că chiar și înainte de a-și continua studiile muzicale — la Viena și Budapesta — Șorban ajunsese la o bună stăpînire a meșteșugului componistic.

Aceste lucrări timpurii dovedesc însă, înainte de toate, că ceea ce nu putea primi din învățătura profesorilor străini, anume dragostea pentru muzica populară și imboldul de a se exprima românește, se datoresc, în bună parte, îndrumărilor lui Mureșianu.

Primele compoziții ale lui Șorban răspund încă gustului muzical al marelui public din acea vreme și aparțin genului romanței. Din numeroasele sale romanțe, Șorban a tipărit doar două : *Mai am un singur dor* și *Pe lîngă plopii fără soț* (pe versuri de Eminescu), care au căpătat cu timpul larga circulație a unui cîntec popular, trecînd și dincolo de hotarele țării. Tot unei largi circulații erau destinate și primele sale prelucrări pentru pian a unor melodii populare de dans.

Modul de armonizare nu se deosebește încă prea mult de cel al lui Mureșianu, neadmițîndu-se încă, la acea dată, „abateri“ de la rezolvările armoniei clasice. Cu timpul însă, pe de o parte, sub influența muzicii lui Grieg — pe care Șorban îl considera cel mai de seamă compozitor național — pe de altă parte, în urma unei mai bune cunoașteri a anumitor trăsături specifice ale melodiilor populare țărănești, armonizarea sa devine mai liberă, mai adecvată structurii modale a melodiilor populare rurale.

Izolat în micul oraș de provincie Dej, unde îndeplinea funcția de „asesor al sedrei orfanale a Județului“ [2], neputînd avea un contact permanent cu creația muzicală a timpului, posibilitățile componistice ale lui Șorban au ajuns după o vreme la o anumită plafonare ; în același timp, compozitorul a fost nevoit să se limiteze la unele genuri muzicale pentru care existau șanse mai mari de înțelegere și de răspîndire: cîntece (pe versuri ale poeților Eminescu, Coșbuc, Goga, Șt. O. Iosif, Emil Isac etc.), coruri *a cappella*, precum și piese pentru pian.

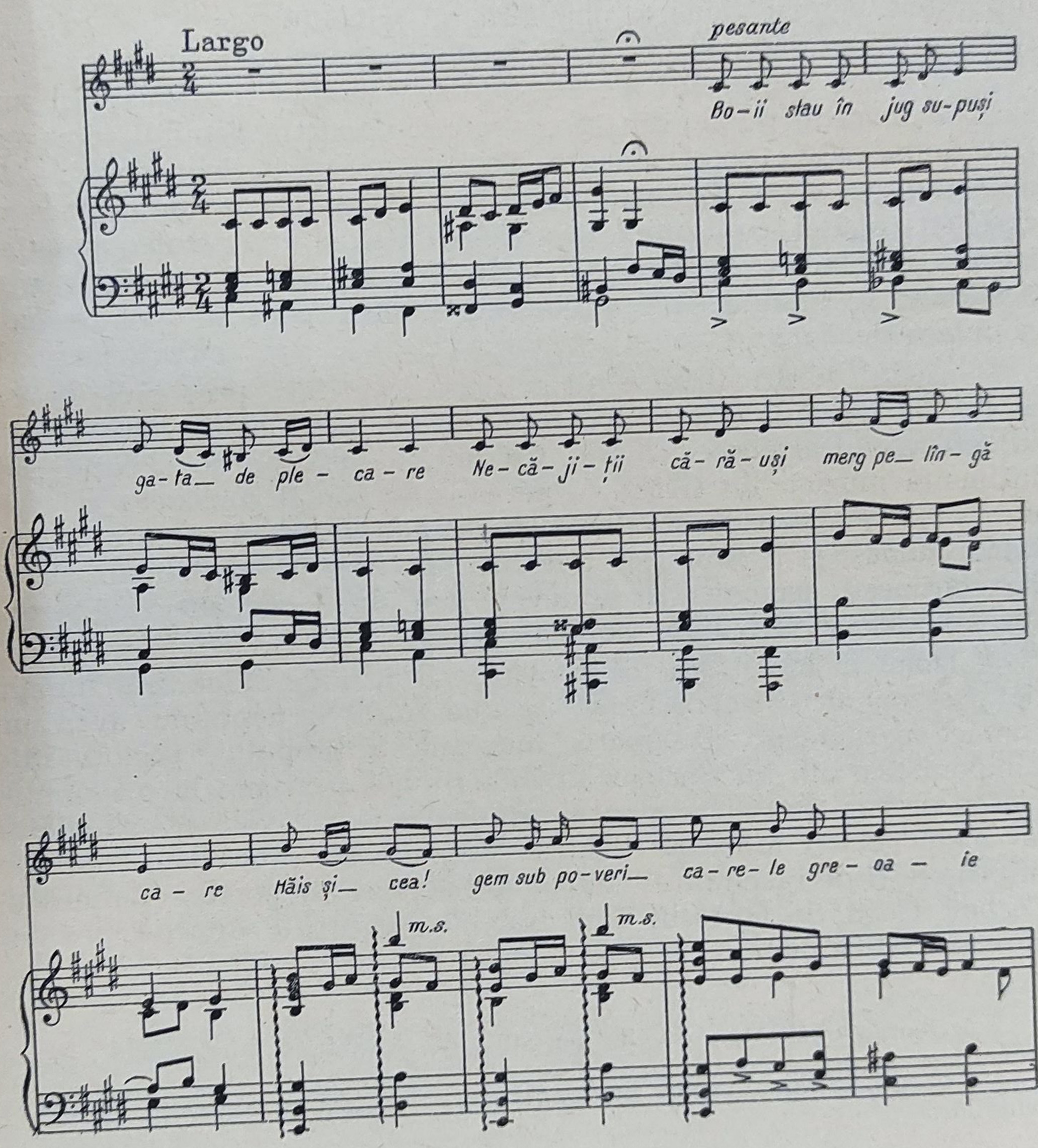
---

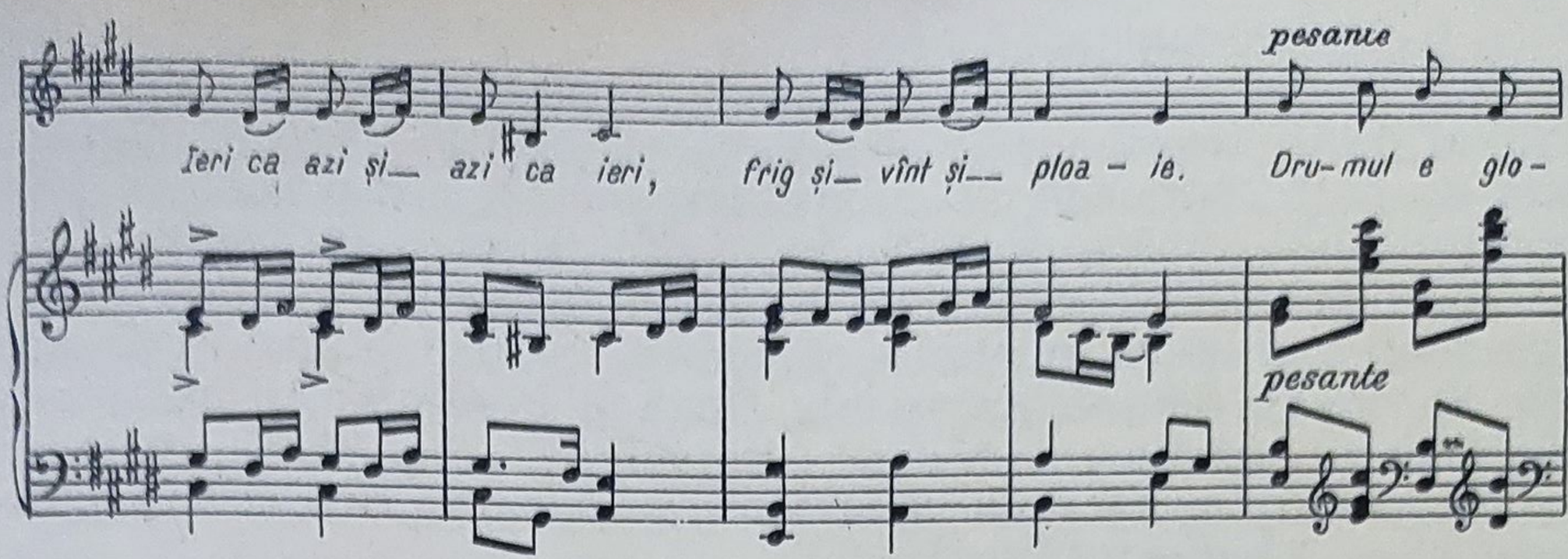
[1] George Sbârcea, „Guilelm Șorban“, în „Studii de muzicologie“, nr. 2, 1956.

[2] Secție afiliată fostelor prefecturi de județ, menită să apere interesele orfanilor.

Liedurile sale se disting printr-o generoasă eflorescenţă a melodiei, iar în cadrul unui limbaj naţional, printr-o vădită notă personală. Printre numeroasele sale lieduri, cel intitulat *Hăis şi cea* (pe versuri de Şt. O Iosif) oferă un exemplu caracteristic în privinţa celor arătate mai sus.

G. Şorban — *Hăis şi cea*





Aceeași notă românească o au și alte lucrări ale sale, ca de pildă *Variațiuni pentru pian pe melodia cîntecului popular „Zis-a badea c-a veni“*, precum și cîteva miniaturi în genul *Pieselor lirice* ale lui Grieg : *Pe scrînciob, Joc țărănesc, Melancolie, Cîntec fără cuvinte* (din cele patru caiete de *Piese lirice și jocuri românești pentru pian*, tipărite la Leipzig). Printre cele mai bune balade, scrise în acea perioadă, se numără și *Stau la Bîlgrad trei fîrtați* (pe versuri de Șt. O. Iosif) și *Balada albaneză* (după George Coșbuc).

Paralel cu activitatea componistică, Guilelm, Șorban a desfășurat și o destul de bogată activitate publicistică muzicală (a colaborat la : „Românul“, din Arad, „Tribuna“ și revista „Luceafărul“, din Sibiu), scriind studii de specialitate. În cadrul acestor studii, el și-a expus concepțiile estetice cu privire la școala națională muzicală românească. Opiniile sale lucide și-au păstrat actualitatea pînă în vremea noastră. Iată un pasaj deosebit de semnificativ, extras dintr-unul din foiletoanele sale muzicale : „Dar ce înțelegem noi sub artă muzicală națională ? Definițiunea acestei noțiuni nu e așa de simplă precum s-ar crede. Mai mult ne apropiem de adevăr dacă la categoria muzicii naționale înșirăm toate produsele inspirațiunii unui popor..., naive, spontane, de multe ori geniale, totdeauna sincere, compus inconștient, fără să se cunoască autorul. Mai departe productele muzicale *conștiente* ale singuraticilor indivizi cari se știu a se inspira, a se bucura, a plînge, a nădăjdui în felul spiritului națiunii căreia aparțin, deși modul de exprimare a sentimentelor lor e mai idealizat, purificat și construcția creațiunilor li-e mai complicată. În înțeles mai strîns, sub compoziţiuni naționale înțelegem numai pe acelea, care din punct de vedere al formei subiectului, gamei, ritmului, armoniilor etc. posed o oarecare comuniune cu felul revelațiunii geniului național“ [1].

---

[1] „Românul“, 1915.

În cîteva foiletoane apărute de-a lungul anilor, Şorban face un succint istoric al creaţiei muzicale româneşti pînă în anul 1915. Primul dintre aceste foiletoane, a apărut încă în 1897, în numărul 8 al ziarului „Tribuna" din Sibiu. Acestuia i-a urmat apoi, în 1900, un altul, în nr. 159 al aceleiaşi publicaţii. Acestea au fost, în Transilvania, primele încercări de a da cititorilor o imagine despre dezvoltarea creaţiei muzicale româneşti. Şorban a mai scris apoi cîte un studiu despre Mureşianu, Dima şi Porumbescu (apărute în suplimentul muzical al revistei „Luceafărul" din Sibiu, 1911), un articol despre opereta *La Şezătoare*, de Tiberiu Brediceanu („Românul" nr. 30, din 1914) şi altele.

În scurtul său studiu despre Porumbescu, G. Şorban demonstrează că necesitatea cunoaşterii temeinice a folclorului nostru este condiţia indispensabilă pentru o exprimare într-un grai muzical cult românesc. El scrie : „Fără această perfectă iniţiere, nu poate fi vorba de stil românesc în muzică. Întocmai cum limba noastră literară azi, se ştie că nu s-a făcut numai prin regulile filologilor, ci cu deosebire prin cuvintele alese şi frazele melodioase împrumutate din frumoasele basme şi poezii din popor, astfel şi muzica naţională artistică, ca să fie adevărat caracteristică, viguroasă, nu se va face numai prin studiul exclusiv al clasicilor — fără de care, bineînţeles, nu poate fi vorba de muzică serioasă — ci mai ales prin pătrunderea desăvîrşită a melodului poporal, prin cunoaşterea temeinică a graiului popular în muzică" [1].

Atît prin concepţiile sale estetice avansate, cît şi prin aspectele noi pe care creaţia sa le aduce faţă de aceea a generaţiei anterioare de compozitori, Guilelm Şorban se numără printre precursorii muzicii româneşti mai noi.

TIBERIU BREDICEANU (2.IV.1877)

Din generaţia de compozitori care au urmat lui George Dima, Iacob Mureşianu şi Ion Vidu — întemeietorii muzicii culte din Transilvania — Tiberiu Brediceanu are marele merit de a fi axat întreaga sa activitate artistică pe scoaterea la suprafaţă a inepuizabilului tezaur al cîntecelor şi dansurilor populare autentic ţărăneşti, pe prelucrarea lor şi — mai mult ca oricare dintre contemporanii săi — pe valorificarea acestora în creaţia sa proprie.

---

[1] „Luceafărul", Sibiu, 1911.

Fiu al lui Coriolan Brediceanu, unul din conducătorii politici ai românilor bănăţeni în lupta lor de eliberare de sub jugul habsburgic, viitorul compozitor a avut încă din fragedă copilărie condiţii favorabile pentru formarea sensibilităţii sale artistice. Mama sa poseda o aleasă cultură muzicală (de la ea a primit copilul primele lecţii de pian, continuate apoi cu Sofia Vlad-Rădulescu [1]), iar tatăl său, animator al vieţii culturale din Lugoj, un bărbat cu multiple înclinaţii artistice, era membru activ al Reuniunii de cîntări, scria şi traducea piese de teatru, participa ca actor şi cîntăreţ la spectacolele de teatru ale amatorilor lugojeni.

Încă din timpul studiilor sale, la Blaj, tînărul licean a devenit elevul lui Iacob Mureşianu, care-l iniţiază în tainele meşteşugului componistic şi-l întăreşte în hotărîrea sa de a se dedica compoziţiei şi de a se devota muncii de cercetător al muzicii populare. Pe la sfîrşitul secolului trecut, cînd Tiberiu Brediceanu şi-a început multilaterala activitate de compozitor, folclorist, publicist şi organizator al unor manifestări artistice de mare importanţă în viaţa culturală a românilor din Transilvania, preocuparea pentru folclor constituia o activitate de ordin cultural, a cărei importanţă trecea mult dincolo de semnificaţia ei pur artistică sau ştiinţifică. Scoaterea la suprafaţă a tezaurului artistic creat de popor, relevarea bogăţiei străvechii culturi create de masa ţăranilor anonimi — care duceau o viaţă de trudă pe ogorul ce nu era al lor — au avut darul de a întări conştiinţa naţională, contribuind în acelaşi timp la mărirea forţei de rezistenţă împotriva politicii de deznaţionalizare dusă de păturile conducătoare din Ungaria.

Începuturile activităţii de culegător a lui Tiberiu Brediceanu au avut loc într-o vreme cînd folclorul, ca disciplină ştiinţifică, era încă în faşă, iar majoritatea folcloriştilor adunau tot felul de melodii care căpătaseră o mare circulaţie, indiferent de sorgintea lor, chiar dacă ele — după cum a arătat George Breazul în lucrarea sa *Patrium Carmen* — erau de provenienţă cultă sau chiar străină. Culegerile lui Dimitrie Vulpian, datînd din aceeaşi vreme în care Brediceanu începe munca sa de folclorist, sînt o pildă grăitoare în privinţa aceasta. Nici Iacob Mureşianu nu făcea încă o delimitare precisă între produsele muzicale ale oraşului şi acelea ale satelor.

În cele cinci decenii de activitate folcloristică, Brediceanu a publicat următoarele culegeri :

— 1080 de melodii populare, culese din toate ţinuturile româneşti (1891—1941) ;

---

[1] Mama poetului bănăţean Victor Vlad Delamarina. Bună pianistă, Sofia Vlad-Rădulescu a prelucrat pentru pian numeroase melodii populare bănăţene.

— 170 de melodii populare din Maramureş, din 18 comune (1910);

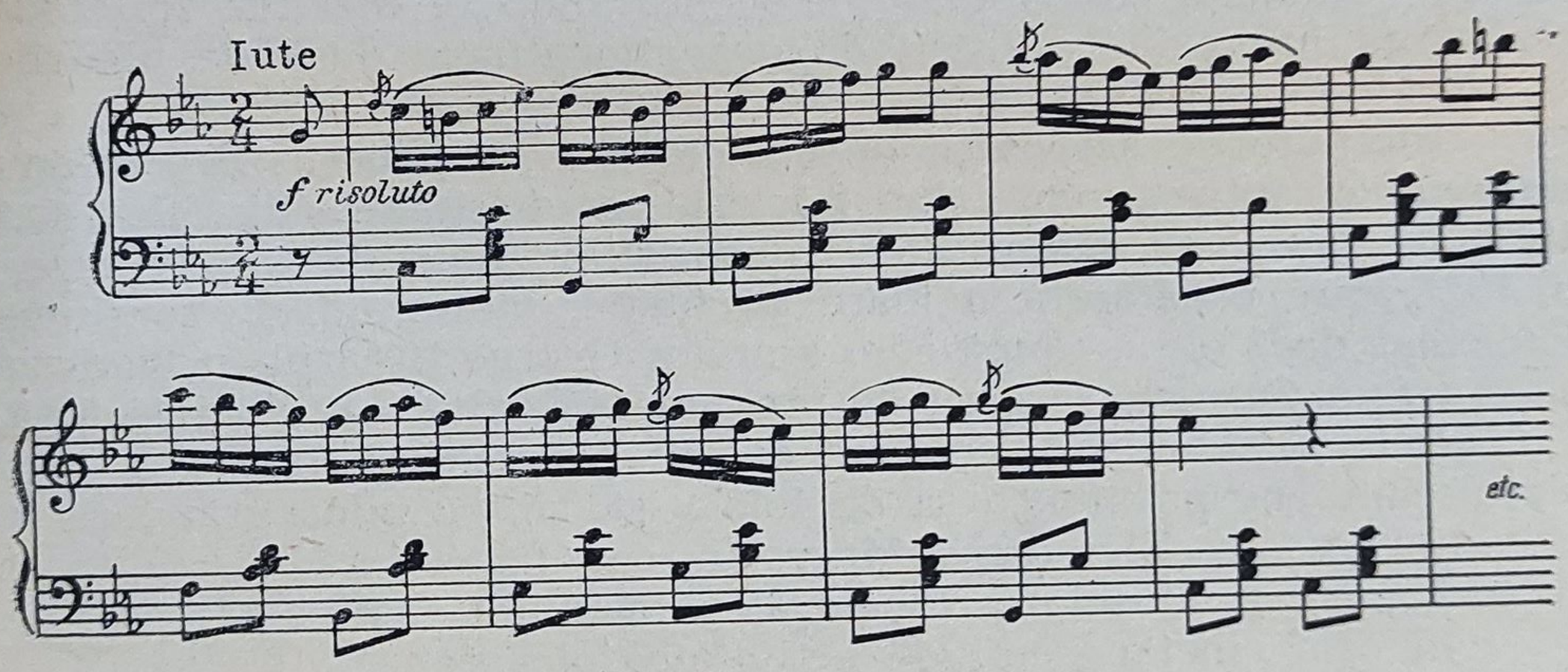
— 810 melodii populare din Banat, din 82 de comune (1921, 1922, 1923, 1925);

— 214 cilindri fonografici, cuprinzînd cîntece populare cu toate variantele lor, culese din regiuni diferite, netranscrise de autor şi nepublicate încă (donate Institutului de Folclor).

Valoarea culegerilor lui Brediceanu constă şi în faptul că ele au fost notate de către autor, în bună parte, cu ajutorul fonografului, ceea ce garanta o mai mare exactitate a fixării lor în scris.

Dar activitatea lui Tiberiu Brediceanu nu s-a oprit numai la culegerea şi publicarea folclorului. Armonizările şi prelucrările sale de melodii populare pentru voce şi pian, transcripţiile sale de dansuri populare pentru pian sau orchestră reprezintă o contribuţie importantă în procesul de dezvoltare a muzicii noi româneşti, ele demonstrînd valoarea şi frumuseţea intrinsecă a creaţiei populare. În acelaşi timp, aceste lucrări au format un public capabil de a se entuziasma pentru muzica autohtonă, într-o vreme cînd anumite influenţe cosmopolite se făceau simţite în viaţa noastră artistică.

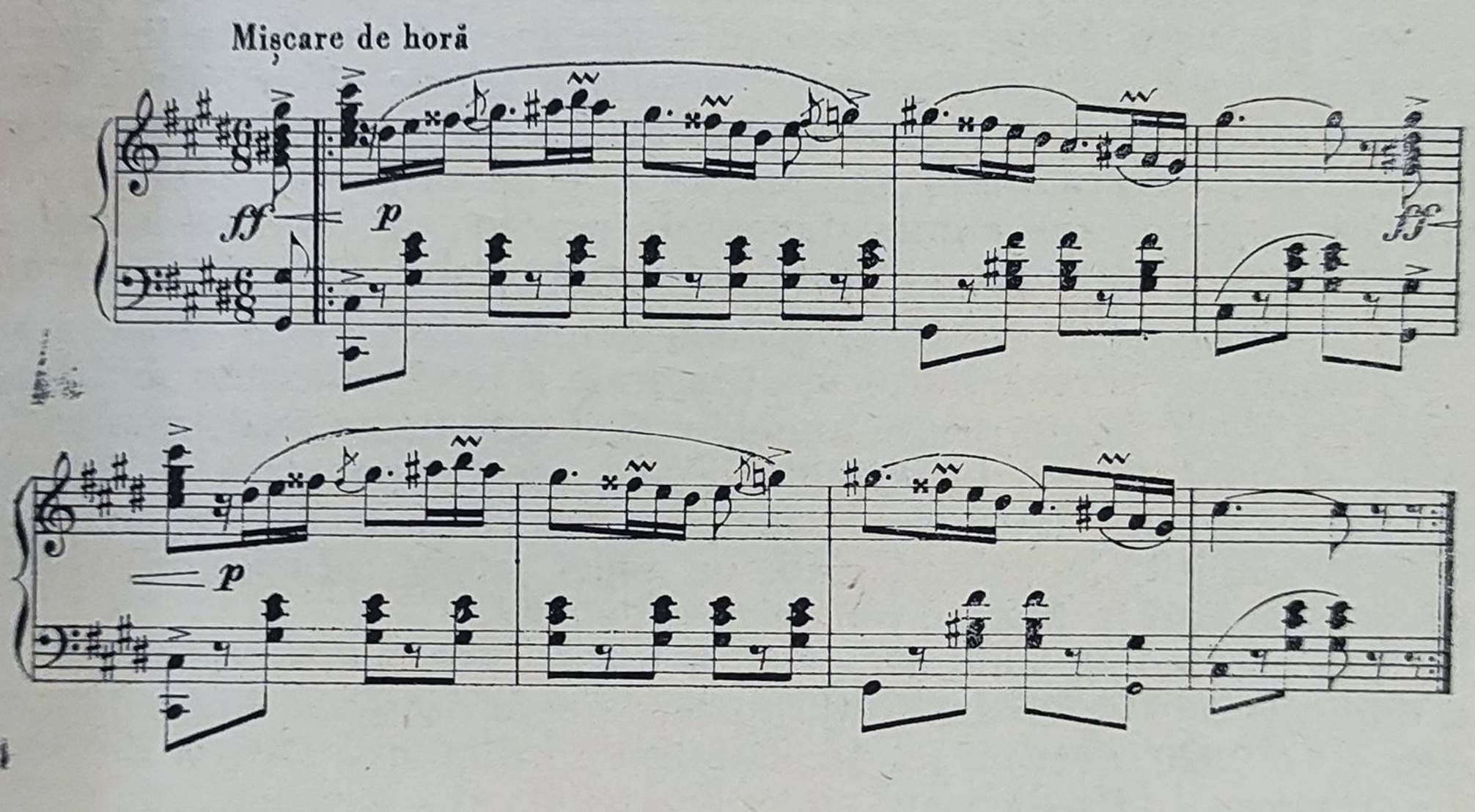
T. Brediceanu — *Ardeleana*



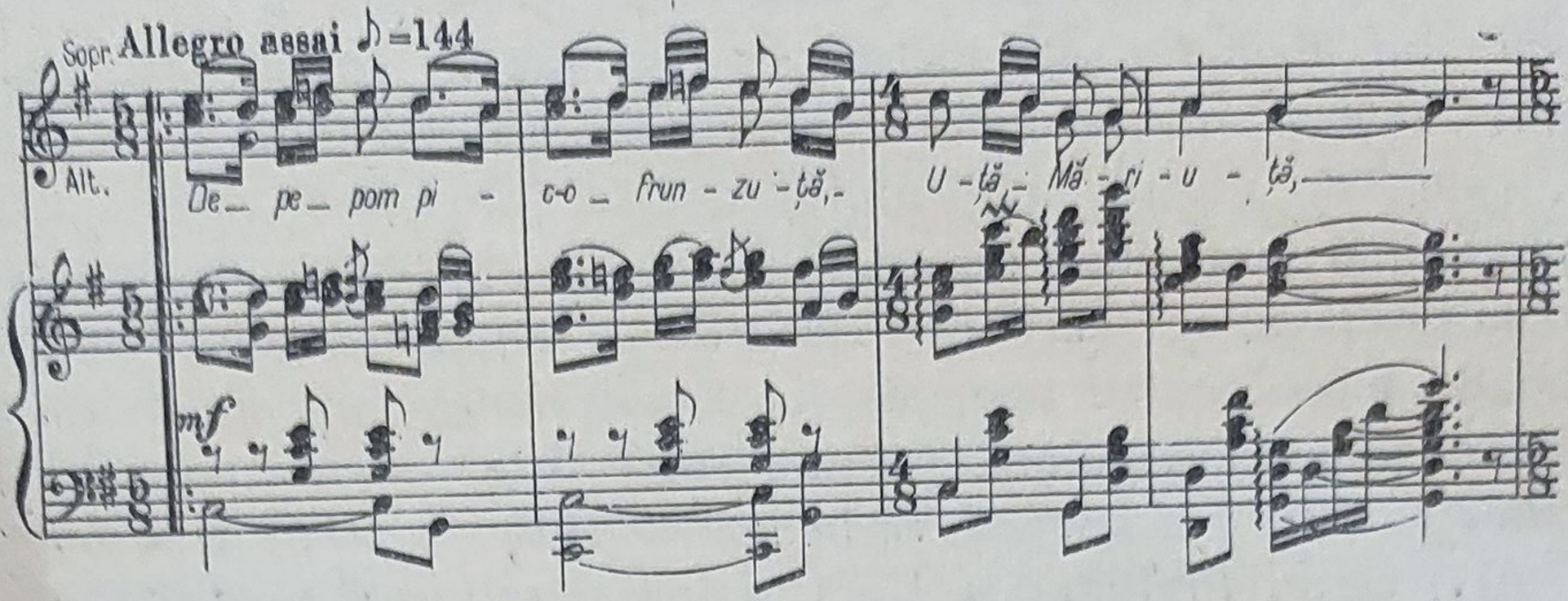
Desigur, Brediceanu nu a tras ultimele concluzii cu privire la structura specifică a cîntecului şi dansului popular şi, implicit, nu a devenit creatorul unui nou limbaj armonic derivat din specificul modal al melodiei populare; sarcina aceasta va fi rezolvată de compozitorii din generaţia următoare.

Cu activitatea de culegere și de prelucrare a melodiilor populare se împletește organic și activitatea creatoare a lui Tiberiu Brediceanu. Primele sale lucrări — trei valsuri (*Rîndunica*, 1894 ; *Viorele*, 1896 și *Aurora*, 1900) — aparținînd genului muzicii de salon, țin seama de gustul publicului românesc din acea vreme. Continuînd linia Mureșianu-Porumbescu, aceste lucrări se disting prin intonațiile populare care dau melodiei o amprentă caracteristică. Celelalte piese pentru pian ale lui Brediceanu, compuse în forma stilizată de horă populară, purtînd chiar titlul de *Hora* (prima în *do diez* — 1911 ; a doua în *re bemol* — 1915 ; a treia în *la bemol* — 1917) și un *Preludiu și Horă*, avînd o scriitură pianistică mai briliantă, par să fi fost destinate de către autor repertoriului de concerte.

T. Brediceanu — *Hora în do diez minor*



Lucrările sale cele mai importante sînt : *Poemul coregrafic* și cele trei scene lirice, numite de autor „Icoane din popor" : *La șezătoare* (1908), *Seara mare* (1924), *La seceriș* (1936), în care, cîntece și dansuri de origine populară se îmbină organic cu părțile vocale și instrumentale compuse de Brediceanu în același spirit.



Scrise pe măsura posibilităților cercurilor de amatori, *La șezătoare* și *Poemul coregrafic* s-au bucurat de o mare popularitate; în condițiile politice în care au trăit românii transilvăneni pînă la Unire, aceste lucrări aveau și o deosebită semnificație națională.

Libretele folosite de Brediceanu sînt concepute încă în spiritul „semănătorismului", ele prezentînd viața de la țară într-o formă idilică. În *Seara mare*, contradicțiile sociale sînt rezolvate în spirit împăciuitorist. Cu toate acestea, rolul lor istoric și artistic a fost deosebit de important, prin faptul că au atras atenția cercurilor intelectuale asupra vieții și creației atît de originale a țăranilor, pregătind astfel un climat favorabil pentru creația dramatică a compozitorilor transilvăneni care au urmat: Sabin Dragoi *(Năpasta)*, Marțian Negrea *(Păcat boieresc)* și alții.

Imaginea personalității multilaterale a lui Brediceanu ar fi incompletă dacă nu am scoate în evidență și activitatea sa de publicist, autor al unor scrieri importante despre creația populară și despre trecutul și marile figuri ale muzicii din Transilvania. Printre acestea, trebuie amintit, în primul rînd, un scurt istoric, *Muzica în Transilvania*, apărut în *Muzica românească de azi* [1].

Se cuvine să subliniem aici și marile sale merite de inițiator și organizator al unor instituții muzicale de o deosebită însemnătate. Astfel, în 1920, deci cu un an înainte de înființarea Operei de Stat din București, Brediceanu pune bazele Operei Române din Cluj, creînd un ansamblu deosebit de valoros [2].

---

[1] Lucrarea, tipărită sub îngrijirea lui Simion Niculescu, a apărut în anul 1940.

[2] Soliștii au fost angajați dintre cei mai buni cîntăreți din Transilvania și București (Constantin Pavel, Ionel Crișan, Lia Pop-Popovici, Traian Grozăvescu, Francisc Balogh, Elena Roman, Rudolf Steiner, Grigore Teodorescu);

În același an a înființat și Conservatorul din Cluj, așezînd în fruntea lui ca director pe George Dima. În 1927, la aceste două așezăminte de cultură muzicală din Transilvania, se adaugă și Conservatorul „Astra" din Brașov.

Ca director al Operei din București, Brediceanu a promovat cu consecvență creația autohtonă românească [1].

GHEORGHE CUCU (23.II.1882—24.VIII.1934)

Spre deosebire de acei compozitori care, în majoritatea lor, fiind de origine urbană, și-au însușit elementele limbajului popular ca oameni maturi, pe calea cercetării științifice a structurii acestuia, pentru Gheorghe Cucu muzica populară a fost manifestarea firească a mediului în care s-a născut și și-a petrecut copilăria și adolescența.

Înzestrat cu o frumoasă voce și avînd evidente înclinații spre muzică, el urmează școala de cîntăreți bisericești din Bîrlad, iar în 1898, după absolvirea acestei școli, se angajează cîntăreț de strană la Brăila. Pentru a urma cursurile Conservatorului, Cucu pleacă apoi la București, unde, spre a-și putea asigura existența, devine cîntăreț la biserica Brezoianu. Admis în 1899 la Conservator, studiază teoria cu Gheorghe Brătianu, iar din 1900 pînă în 1905, armonia cu Kiriac și contrapunctul, fuga și compoziția cu Castaldi.

Urmînd pilda lui Kiriac, Cucu se dedică încă din anii de Conservator prelucrării pentru cor a melodiilor populare și de strană.

În privința preferinței sale pentru genul coral, pe care l-a cultivat aproape în exclusivitate, este pînă la un punct adevărat ceea ce scrie Nicolae Parocescu, în excelenta sa monografie despre compozitor : „Cucu reprezintă acea categorie de primi compozitori români ieșiți din sînul țărănimii, care, trecînd de obicei prin strană, prin seminar teologic sau școală normală, și handicapați de către alții care veneau dintr-un mediu unde pregătirea lor a început la

---

(continuare din pag. 206)

orchestra, alcătuită din instrumentiști străini de reputație europeană (violoncelistul Hugo Kreisler, bracistul Karl Doktor, violoniștii Alessandro Iankovici — concertmaistru și Karol Kollar, oboistul Kotraschek și trompetistul Junger) a fost, la început, sub conducerea lui Egisto Tango, apoi a lui Jean Bobescu și Rudolf Schuller.

[1] Pentru meritele sale, Tiberiu Brediceanu — decorat cu mai multe ordine — a fost printre primii distinși cu titlul de Artist al Poporului.

timp, prin condiții mai favorabile, au rămas toți la compoziția exclusiv corală, chiar dacă au trecut prin Conservator sau Schola Cantorum" [1].

Totuși, la această limitare la muzica de cor au contribuit, după părerea noastră, și alte cauze. În primul rînd, trebuie să arătăm că cele afirmate mai sus în legătură cu G. Cucu nu constituie o regulă generală; și alți compozitori, chiar din aceeași generație, deși de obîrșie tot rurală, nu s-au limitat numai la compunerea de lucrări corale. Pe de altă parte, primul care după Musicescu a acordat un loc important genului coral a fost orășeanul Kiriac. Restrîngerea din partea lui Cucu la unicul gen coral, laic și religios, — datorită într-o anumită măsură activității sale de dirijor al societății „Carmen", unde l-a secondat pe Kiriac, și al corului Patriarhiei — a fost determinată însă în primul rînd de convingerile lui Cucu în privința funcției sociale a muzicii corale în condițiile timpului în care el și-a început activitatea.

În primele două decenii ale secolului XX, muzica simfonică — cultivată la noi aproape numai în București — nu avea încă audiența largă de mai tîrziu. Din cauza rezervei lui Eduard Wachmann față de creația înaintașilor, lucrările pentru orchestră ale acestora nu figurau decît rareori în programele Filarmonicii, iar cele ale lui Enescu, Castaldi și ale discipolilor acestuia din urmă nu erau gustate decît de un cerc restrîns de iubitori de muzică. Ideea de cultură națională, care a călăuzit în secolul trecut pe compozitorii români, a animat și la începutul secolului XX pe mulți dintre muzicienii noștri, care au văzut în folclorul rural manifestarea muzicală cea mai autentic națională, temelia pe care se putea înălța cu timpul întreaga noastră creație cultă. Ei au căutat să dea acestei idei o formă artistică concretă, cultivînd genul muzical cel mai accesibil — cel coral — ce se adresa unui cerc de auditori deosebit de larg. Rolul educativ al muzicii corale, al cărui caracter național era subliniat și prin text, sporea prin faptul că el putea fi cultivat de formațiile corale de amatori, fără a necesita din partea acestora o prealabilă pregătire profesională.

Din aceste convingeri s-au născut, încă în anii de Conservator, primele prelucrări de melodii populare ale lui Gh. Cucu, piesele corale *Foaie verde baraboi* (1905) și *Ursitoarea* (1907), precum și *Răspunsurile liturgice*, pe melodii psaltice notate de Anton Pann (1905).

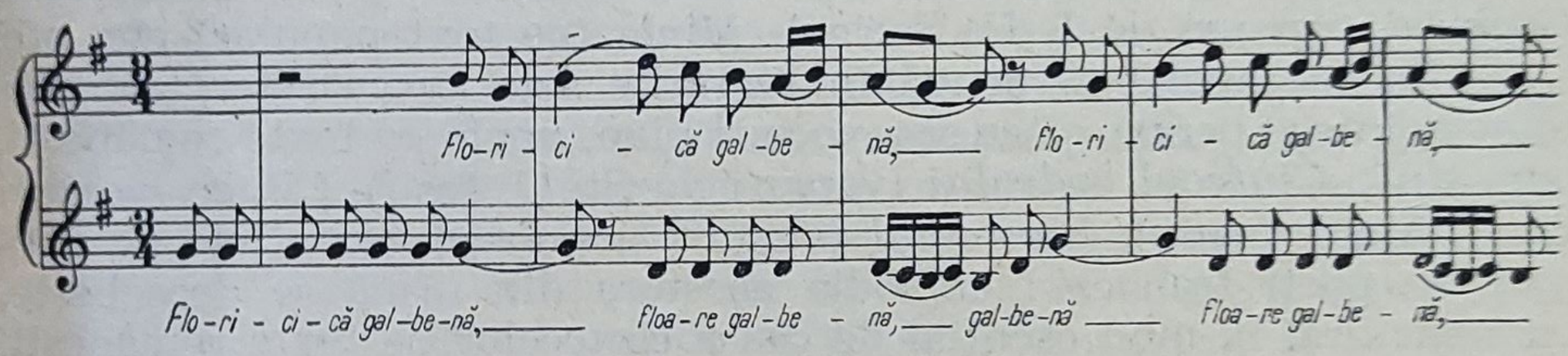
---

[1] Nicolae Parocescu, *Compozitorul Gheorghe Cucu*, Editura muzicală, București, 1967, pag. 168.

Oferindu-i-se posibilitatea de a ocupa postul de dirijor de cor al Capelei române din Paris, Cucu pleacă în 1908 în Capitala Franței, unde își continuă studiile de compoziție cu Vincent d'Indy. În anul 1914, se întoarce în țară, stăpîn de acum pe o adevărată măiestrie componistică, dedicîndu-se în continuare culegerii și prelucrării pentru cor a melodiilor populare, îmbogățind în același timp repertoriul coral cu compoziții originale scrise în spiritul folclorului nostru. Piesele corale pe care le-a scris în cei 20 de ani de activitate creatoare se impun nu atît prin numărul lor, cît datorită calității lor artistice deosebite.

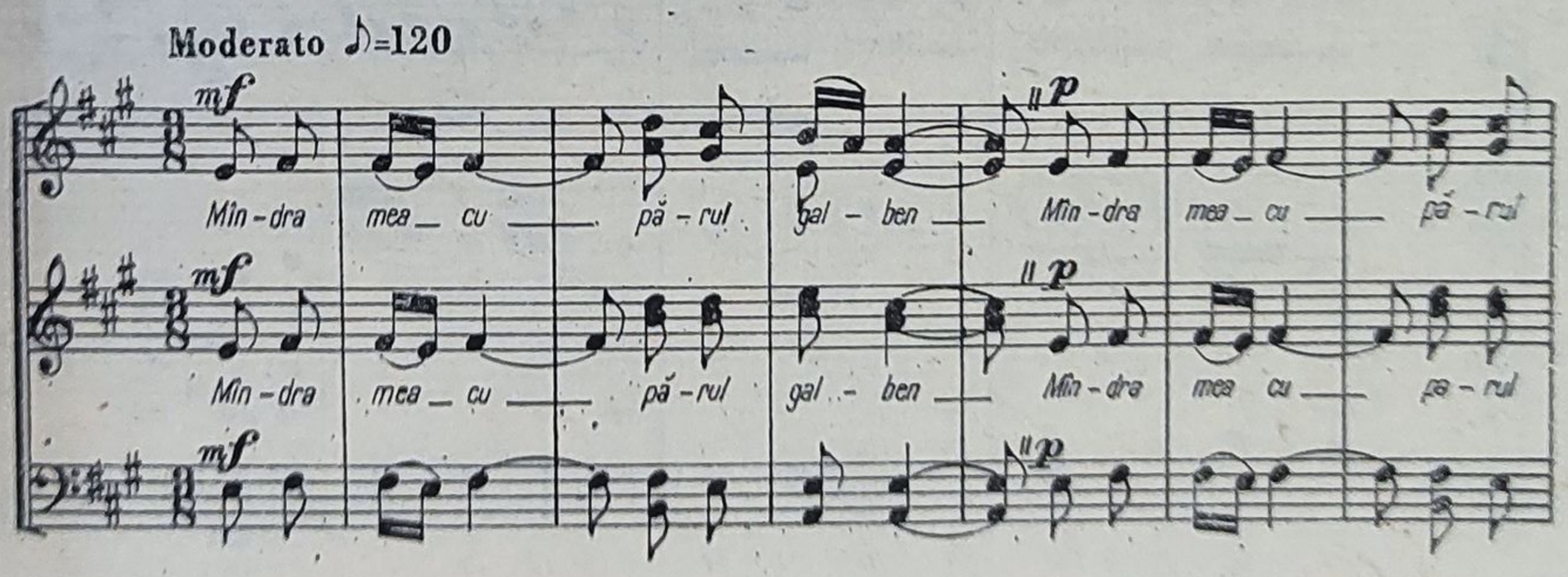
Lucrările sale de gen coral cuprind: a) Colinde la două-trei voci, destinate în general școlarilor; aceste piese corale sînt în general scurte, reduse la dimensiunea cîntecului popular, fără dezvoltări.

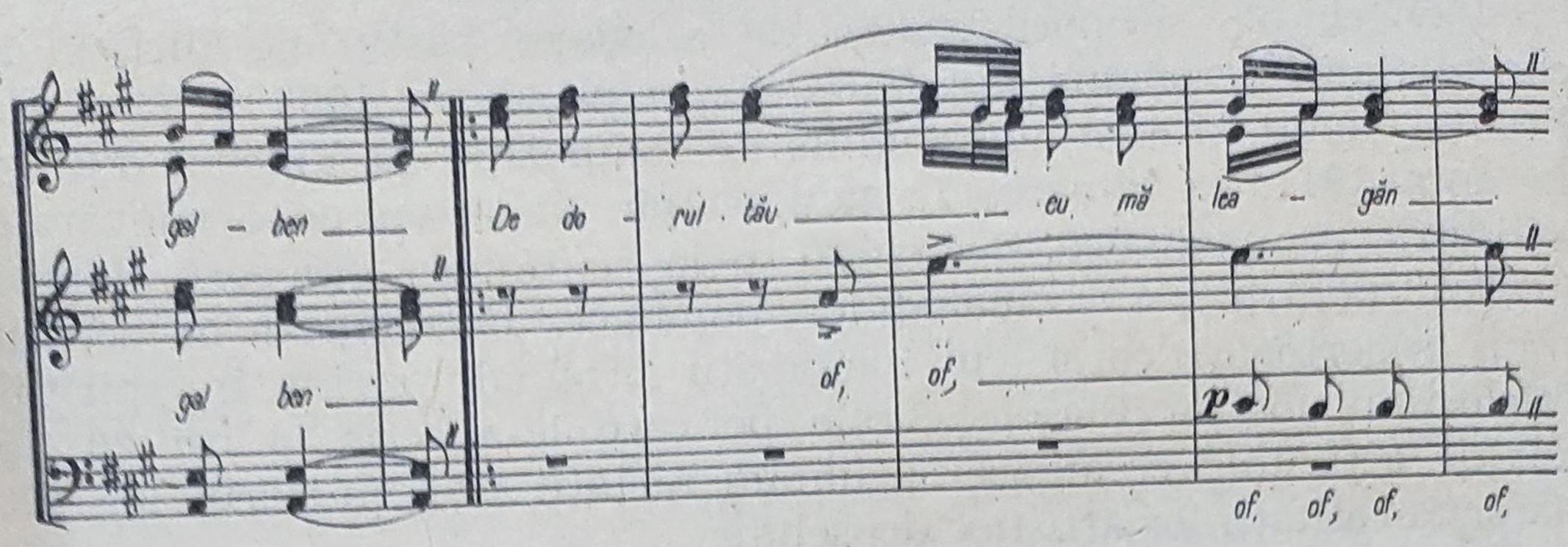
G. Cucu — *Floricică galbenă*



b) Piese pentru cor bărbătesc și mixt, în care melodia populară este supusă unor oarecare dezvoltări.

G. Cucu — *Cîntec de dor*

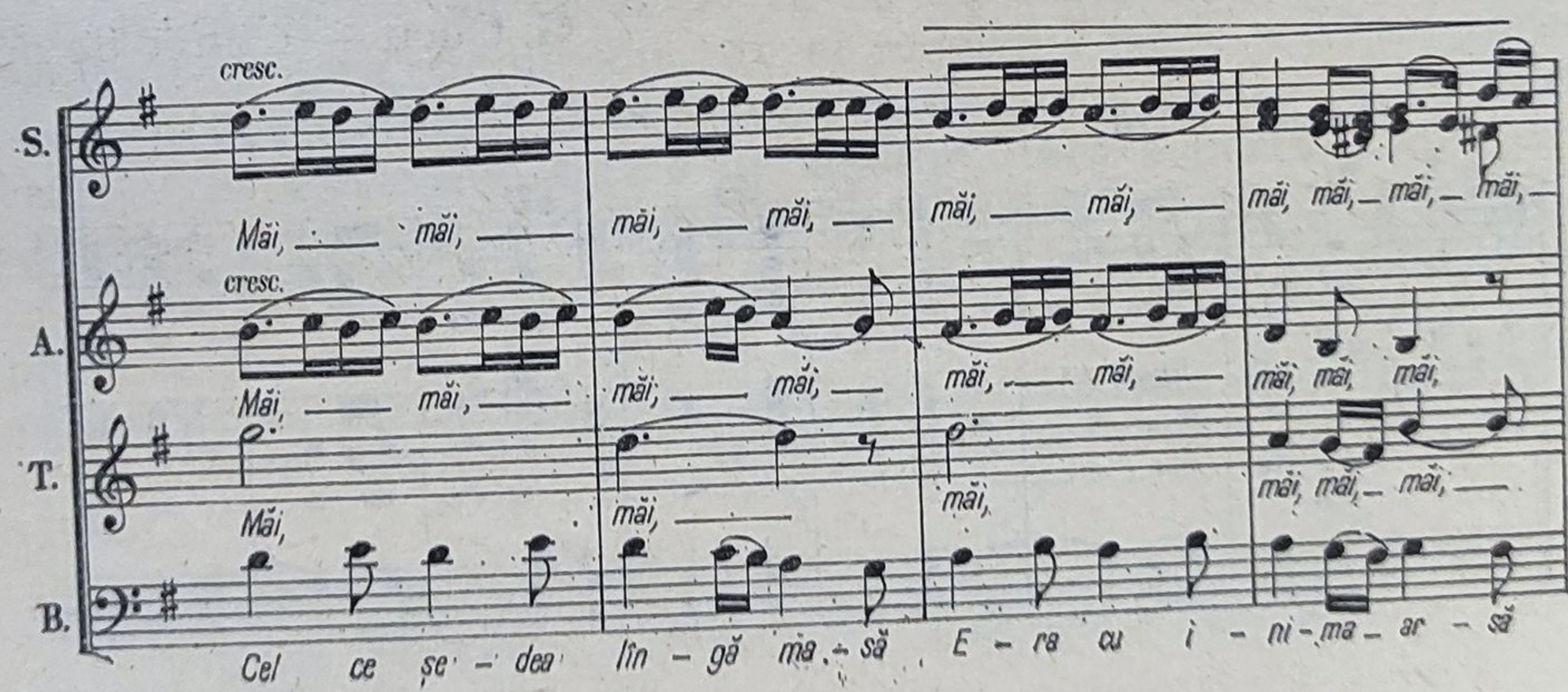


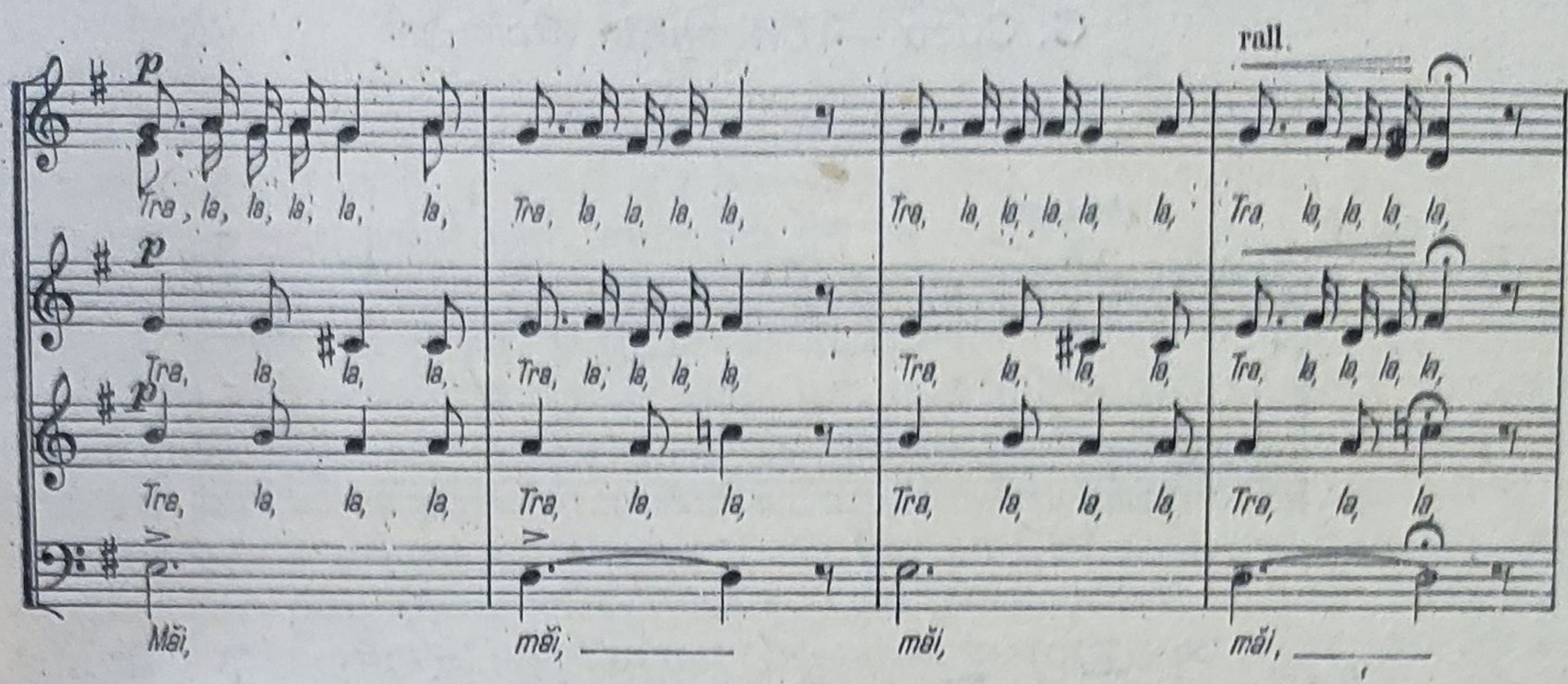


c) Compoziții originale mai amplu dezvoltate, ce folosesc adeseori forme ale muzicii instrumentale, ca de pildă cea de rondo, care stă la baza uneia dintre lucrările sale corale cele mai importante, *Haz de necaz*. Din această categorie de lucrări, scrise în general pentru cor mixt, fac parte și piesele : *Frumosul vine pe apă* (pe versuri populare), *Crăciunul* (versuri de I. U. Soricu), *Luceferii* (versuri de P. Dulfu), *Mincinosul* (versuri de I. U. Soricu), *Greierul* (versuri de I. U. Soricu), *Mînia* (pe text popular) etc. etc.

Un loc aparte îl ocupă în lucrările sale cu caracter laic cele cîteva cîntece pentru voce sau voce și pian, unele pe texte românești, cum sînt : *Cîntecul codrului* (versuri de Șt. O. Iosif), *Cîntec* (versuri de C. Moldoveanu), *Blestemul* (versuri populare), iar altele pe versuri de poeți francezi ; melodia acestora din urmă se deosebește, ca structură, în mod esențial de cea a cîntecelor pe texte românești, dar mai ales de melodia corurilor sale de invenție proprie :

G. Cucu — *Frumosul vine pe apă*





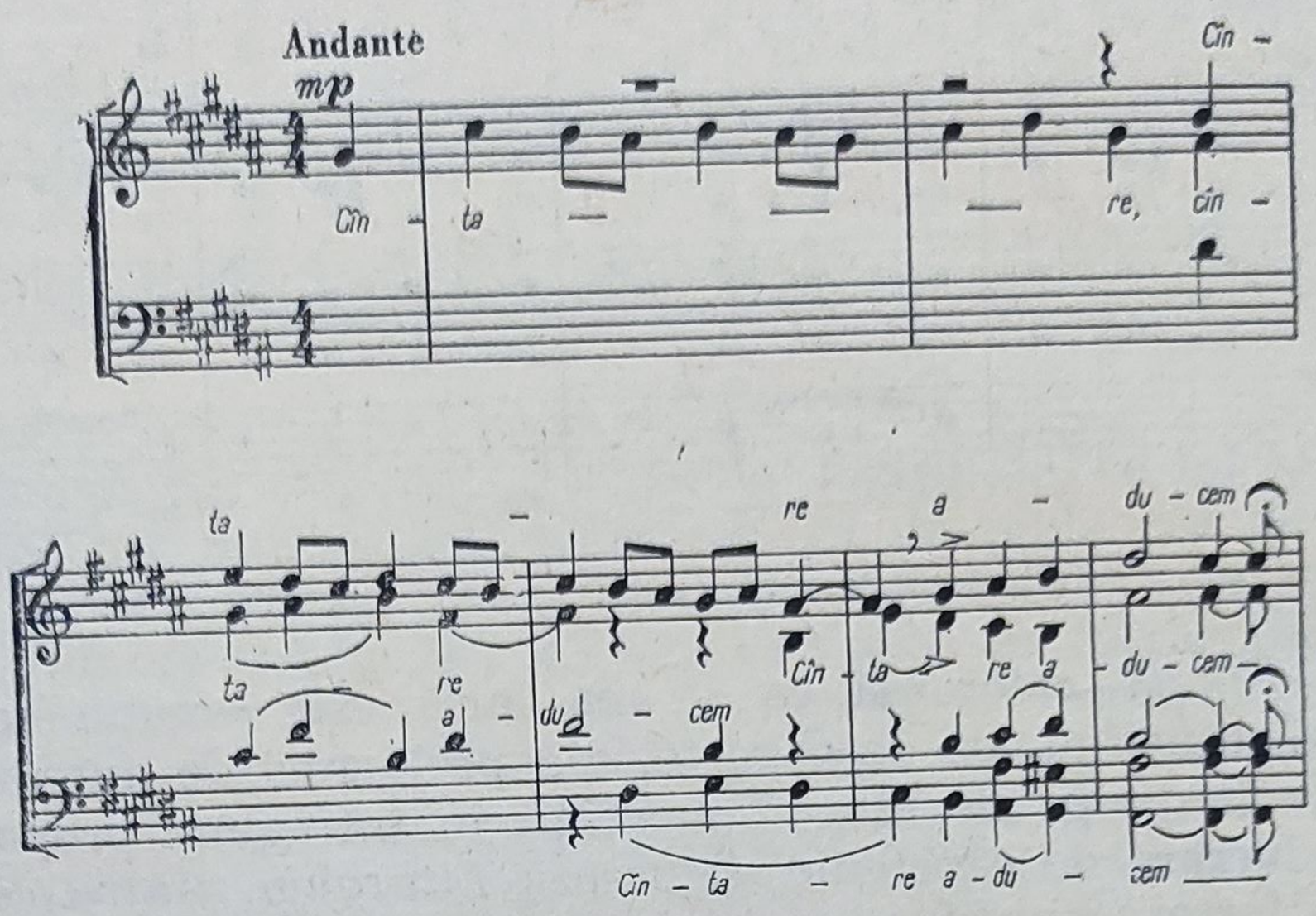
La fel de valoroasă ca și cea laică este creația sa corală religioasă, constînd, pe de o parte, din prelucrări de autentice melodii bisericești, pe de alta, din creații în întregime proprii, între care, ca lucrare de căpetenie, figurează *Liturghia pentru cor mixt.* Datorită forței expresive, a originalității invenției melodice, care reprezintă o stilizare personală a cîntecului psaltic, *Liturghia* lui Cucu poate fi considerată ca punctul culminant al întregii creații românești de acest gen. Dată fiind scriitura prin excelență contrapunctică a lucrărilor religioase ale lui Cucu, ni se pare instructivă o comparație între stilul polifon al acestui compozitor și cel al lui Kiriac.

În timp ce *Liturghia psaltică* a lui Kiriac și alte prelucrări de melodii bisericești ale sale, precum și cele de melodii populare sînt caracterizate printr-un stil contrapunctic în care conducerea vocilor este determinată de anumite considerente armonice, scriitura polifonă a lui Cucu se înrudește mai mult cu aceea a maeștrilor polifoniei vocale a Renașterii. Astfel, ca și în muzica acestora, în lucrările lui Cucu, vocile se desfășoară pe baza unui impuls primar melodic, dar și în acest caz, între vocile suprapuse există relații verticale binedefinite, care nu au fost stabilite în mod aprioric, ci sînt rezultatul secundar al conducerii vocilor. Acest mod de a concepe polifonia este plastic caracterizat de către Cucu însuși prin îndrumările pe care le-a dat discipolilor săi spunînd: „Nu căutați acorduri prestabilite, coincidențele însă trebuie să fie armonice“ [1].

---

[1] Nicolae Parocescu, *Op. cit.*, pag. 151.

G. Cucu — *Liturghia* (fragm.)



Acordînd întîietate conducerii vocilor și considerînd armonia ca rezultat al mersului melodic, Cucu este primul în muzica noastră care manifestă „tendința înnoitoare caracteristică secolului nostru — linearismul, cu preponderența expresivității melodice în îmbinarea vocilor“ [1].

Deosebirile între scriitura polifonă a celor doi compozitori și modul diferit în care ei tratează mai ales melodiile populare se datoresc deosebirilor de atitudine pe care ei o au față de folclor. În timp ce Kiriac manifestă o preferință pentru melodiile populare de structură modală arhaică, considerînd modalismul ca un semn principal al autenticității populare și subliniază specificul modal al melodiilor prin preponderența elementului vertical-armonic, Cucu alege îndeosebi cîntece populare de tip „modern“, ale căror melodii au la bază o gamă majoră sau minoră. Deprinși fiind de a considera polifonia mai potrivită pentru tratarea melodiilor modale — care în structura lor nu conțin decît vagi indicații în privința armoniei ce se află inclusă în mod latent în melodie — iar învățămîntarea acordică mai potrivită pentru cele de tipul melodiilor concepute în modurile major și minor, s-ar părea că există o netă

[1] Ibidem, pag. 151.

contradicţie între felul în care cei doi compozitori tratează melodia populară. Adevărul este că polifonia lui Cucu izvorăşte din simţul său primar melodic, indiferent de structura cîntecului popular sau a celui de strană prelucrat. Acest primat melodic faţă de armonie este dovedit şi prin simplitatea, lipsa de varietate a armoniei, fapt ce i-a fost reproşat adeseori de către unii dirijori de cor, care, obişnuiţi cu o înveşmîntare armonică de tip occidental a melodiilor populare, au neglijat din această cauză lucrările corale ale lui Cucu. În orice caz, soluţiile date de cei doi compozitori reprezintă contribuţii egal de valoroase, dovedind posibilităţile multiple ale tratării melodiei populare. Astfel devine inutilă problema pusă de unii comentatori ai creaţiei lui Kiriac şi Cucu, întrebîndu-se care dintre cei doi compozitori este mai important. Chiar dacă am admite că lucrările lui Cucu reprezintă o încununare a eforturilor creatoare ale antecesorului său, din punct de vedere istoric, Kiriac are meritul iniţiatorului, al artistului de mai larg orizont cultural, care, înţelegînd valoarea folclorului, a dat un impuls hotărîtor în promovarea unei arte culte, avînd un caracter naţional ce izvorăşte din valorificarea caracteristicilor muzicii populare.

IOAN D. CHIRESCU (5.I.1889).

Desemnat în 1928 de însuşi Kiriac ca succesor al său în fruntea societăţii corale „Carmen", Ioan D. Chirescu continuă în această calitate, timp de două decenii, cu acelaşi devotament ca şi maestrul său, fructuoasa operă de cultivare şi popularizare a muzicii corale româneşti, cu un rol atît de important în întreaga noastră viaţă muzicală.

Lungă este lista lucrărilor mai vechi şi mai noi ale compozitorilor români care au figurat în programele celor peste o sută de concerte ale Societăţii „Carmen" conduse de Chirescu.

Pe lîngă acel rol important pe care Chirescu l-a avut în mişcarea corală din Bucureşti, nu mai puţin însemnată este şi activitatea sa creatoare. Continuator direct al tradiţiei preluate de la Kiriac şi Cucu, Chirescu este unul dintre reprezentanţii de seamă ai muzicii corale româneşti din secolul nostru.

După absolvirea şcolii primare din Cernavoda, Chirescu se înscrie la Liceul „Sf. Sava" din Bucureşti, de unde trece la Seminarul Central pe care-l absolvă în 1910, continuîndu-şi apoi paralel studiile la Conservator şi la Universitate. Încă student fiind, Kiriac îi arată o deosebită afecţiune şi încredere, desemnîndu-l ca suplinitor

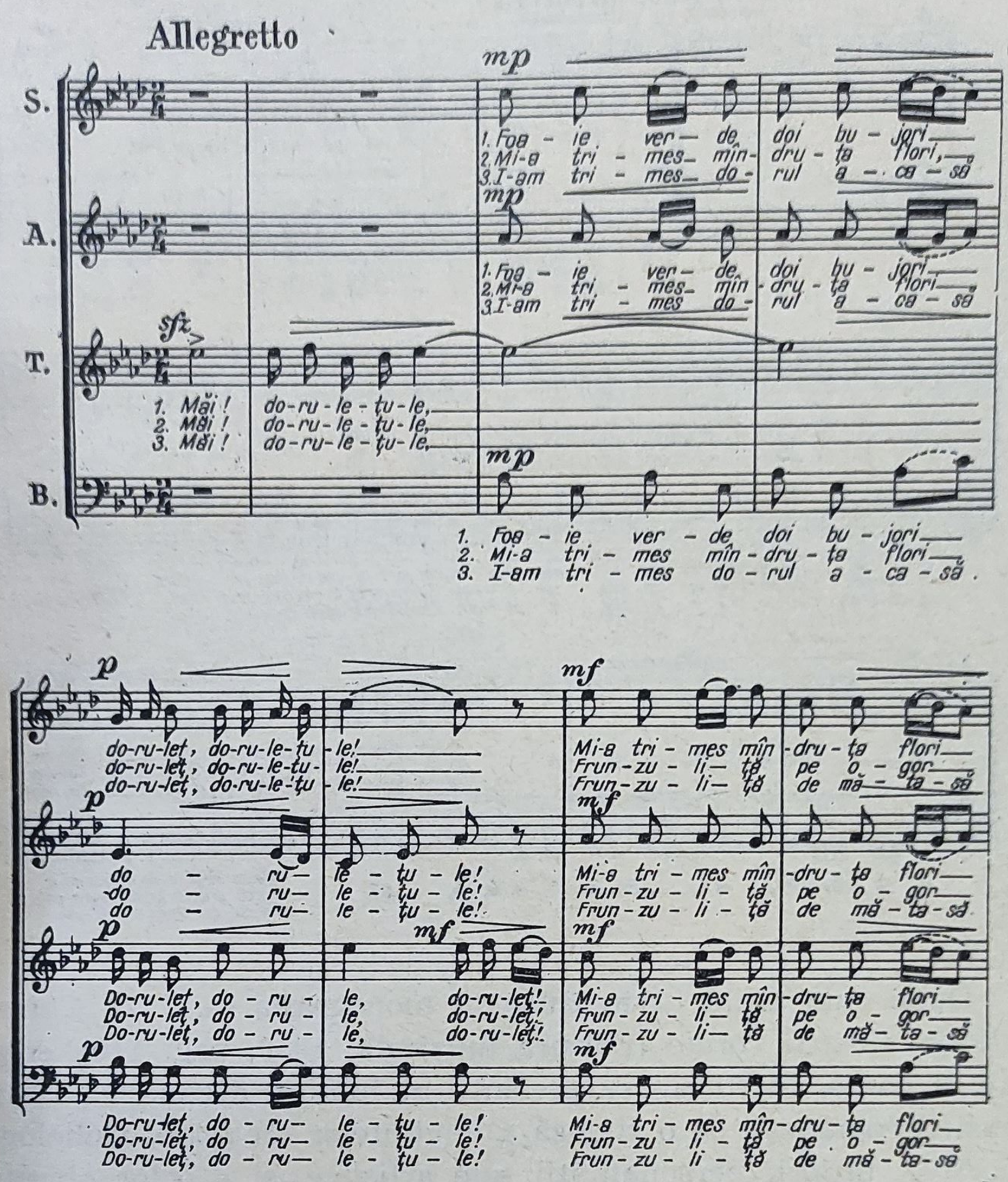
în timpul absenței sale de la catedră, în perioada în care funcția sa de inspector general al învățămîntului muzical îl obliga să călătorească prin țară. Participînd la campania din 1916, Chirescu compune pe front lucrarea corală *Mama*, a cărei melodie a căpătat pe urmă o largă circulație în popor. După terminarea războiului, este numit profesor de muzică la Liceul din Fălticeni, iar în 1921, îi urmează lui Ionel Brătianu (1885—1921), la Liceul „Șincai" din București; în același timp intră și în rîndul membrilor Societății „Carmen". Cu ajutorul lui Kiriac, Ioan D. Chirescu pleacă apoi la Paris, unde devine dirijor al corului Capelei române și are posibilitatea să-și continue studiile muzicale la Schola Cantorum, urmînd contrapunctul cu Guy de Lioncourt, apoi compoziția cu Vincent d'Indy. Din anii de studii la Paris datează lucrările sale instrumentale *Allemandă*, *Temă cu variațiuni* și *Allegro simfonic pentru orchestră*.

În această perioadă dezvoltă, la Paris, și o rodnică activitate propagandistică pusă în slujba muzicii românești, conducînd formația de amatori „Hora".

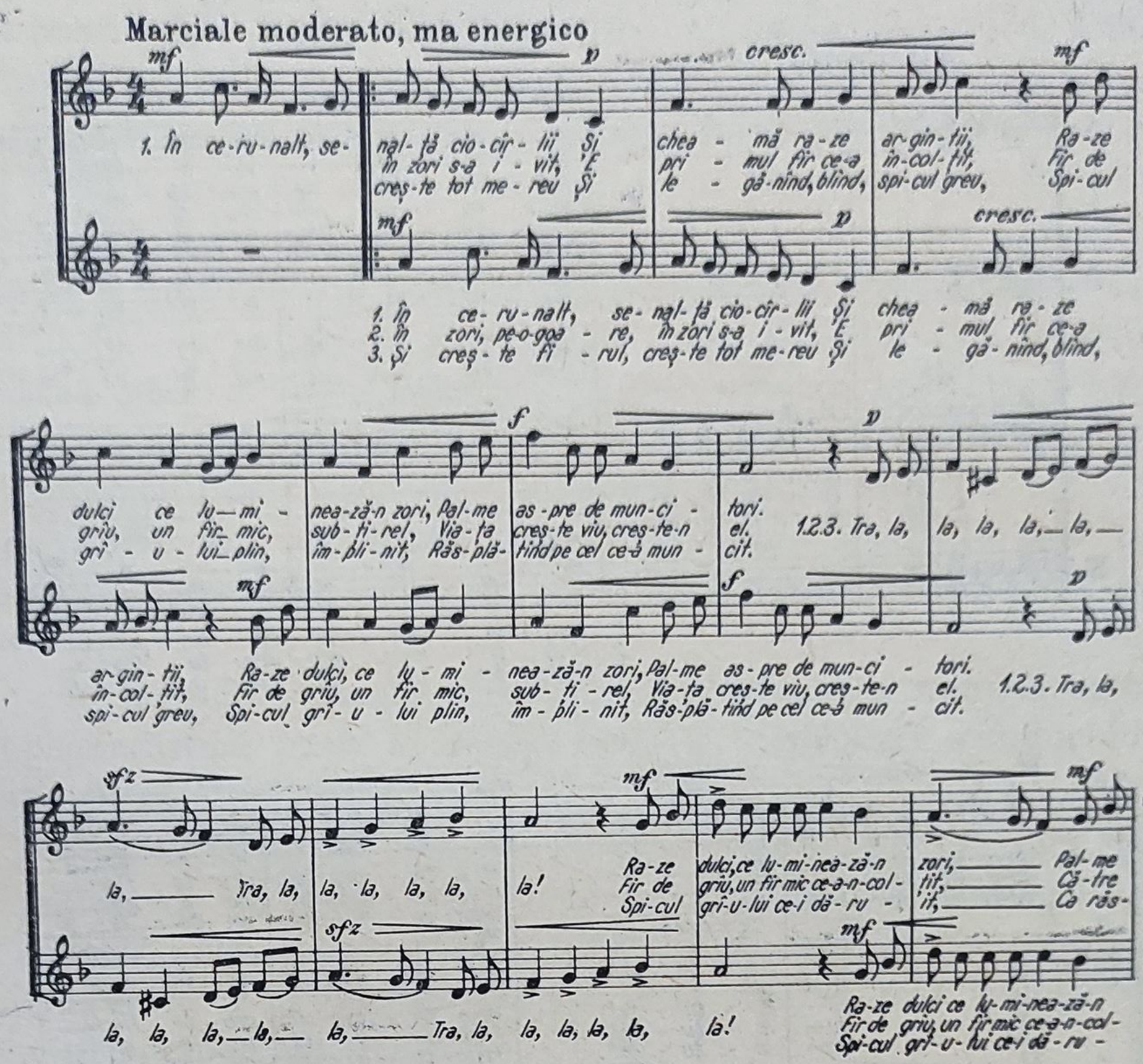
La chemarea lui Kiriac, Chirescu se întoarce în țară, pentru a prelua de la fostul său maestru conducerea Societății corale „Carmen". Din acest moment, Chirescu începe, concomitent cu susținuta sa activitate de dirijor, și o mai intensă muncă în domeniul compoziției.

Opera muzicală a lui Chirescu cuprinde azi aproape 200 de lucrări corale. O bună parte a lor — urmînd și pe această linie exemplul lui Kiriac și Cucu — sînt prelucrări de melodii populare. Încă în timpul activității sale de profesor la Fălticeni, Chirescu a dat la iveală prelucrări corale pe 2—3 și 4 voci, destinate școlarilor, inspirate adeseori din natură și din viața oamenilor simpli ca *Primăvara*, *Toamna*, *Lumea*, *Cîntecul cucului*, *Culesul de vii*, *Cîntec de leagăn*.

După 1944, Chirescu îmbogățește repertoriul coral destinat tineretului școlar cu alte numeroase cîntece (2 caiete: *Ale noastre ale voastre* (1949) și *Zile de vară pînă-n seară*, pe versuri de Șt. Tita, inspirate din noile condiții de viață ale școlarilor și din transformările care au loc în viața de la țară.



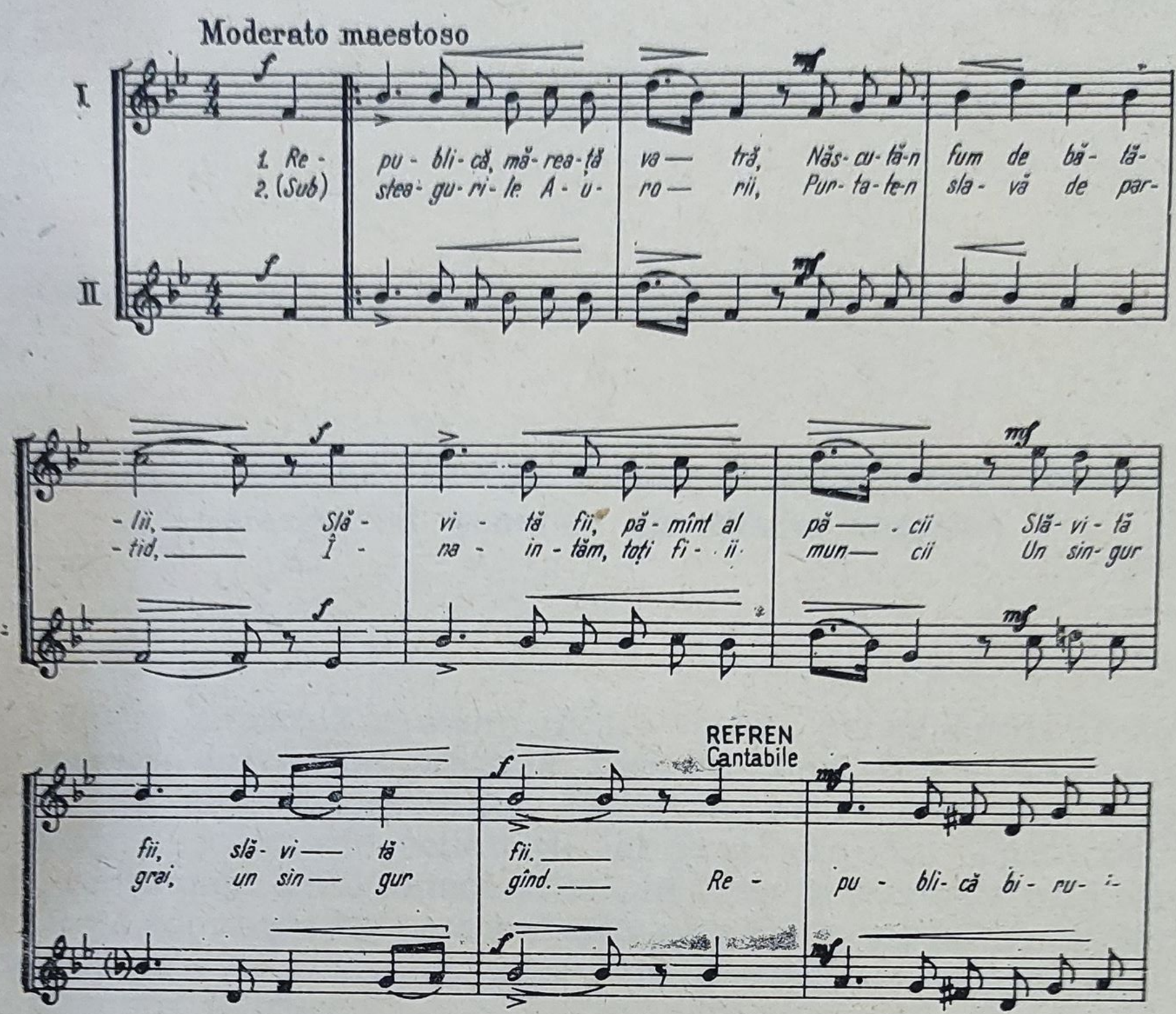
Cu o complexitate ceva mai mare a mijloacelor de înveşmîntare decît a cîntecelor pentru copii, aceste lucrări sînt scrise pentru îmbogăţirea repertoriului Societăţii „Carmen". Lucrări ca *Dor, doruleţule, Mîndruliţa de la Rîmna, Frunză verde foaie fragă, Mîndro, mîndruliţa mea* şi încă multe altele au intrat de mult în repertoriul constant al formaţiilor corale.



După cum arată Liviu Rusu în monografia sa, *I. D. Chirescu în slujba muzicii corale* (Editura muzicală, 1959, pag. 110), creația corală a compozitorului „se prezintă în lumina dezvoltării istorice a muzicii românești ca o sinteză a tendințelor creatoare psihologice, subiective, proprii personalității sale artistice, și a celor obiective, promovate de planul social al creației noastre de curentele care militează pentru o artă în spirit popular".

Deși Chirescu, ca și antecesorii săi direcți — Kiriac și Cucu — s-a limitat numai la genul muzicii corale, înțelegînd rolul educativ și, în noile condiții istorice, semnificația socială a acestui gen, grație valorii artistice intrinsece a compozițiilor sale, el ocupă un loc însemnat în muzica românească de azi.

I. D. Chirescu — *Republică măreață vatră*



IV

GEORGE ENESCU (19 august 1881—4 mai 1955)

I

Locul și rolul lui George Enescu în muzica românească. Caracterizări generale ale stilului enescian

Opera muzicală a unora dintre marile personalități creatoare ale muzicii universale prezintă adeseori două fețe: una privind înapoi, iar alta, înspre viitor. Chiar în cazul celor mai radicali inovatori, începuturile activității lor creatoare sînt legate de tradiție, continuînd stilul antecesorilor, în timp ce lucrările prin care-și manifestă adevărata lor personalitate, aducînd în modul de exprimare muzicală elemente inedite, constituie punctul de plecare al unor noi orientări stilistice.

Această dublă fizionomie este caracteristică și operei muzicale a lui George Enescu, văzută în ansamblul ei.

În timp ce unele dintre lucrările sale de debut, ca cele două *Suite românești* („de școală"), *Poema română* și *Rapsodiile în la* și *re*, reprezintă încununarea strădaniilor înaintașilor de a crea pe baza muzicii populare orășenești lucrări reprezentative pentru școala noastră națională, opera sa de maturitate conține potențialul unor viitoare dezvoltări.

Dintr-o admirație deplin justificată, dar care a dus la unele concluzii pripite, ca și dintr-o greșită interpretare a legilor istoriei, unii comentatori mai vechi ai muzicii lui Enescu au avut tendința de a-l prezenta pe compozitor ca o apariție cu totul neașteptată în muzica noastră, apariție prin nimic pregătită de anumite antecedente istorice.

Bineînțeles, nimeni nu ar putea susține că Enescu ar fi putut învăța meșteșugul tehnic, sau metodele de valorificare a elementu-

lui popular, din prelucrările lui Wachmann sau Wiest, ori din compoziţiile lui Stephănescu, Caudella şi alţii, mult inferiori lui nu numai ca forţă creatoare, dar şi ca meşteşug componistic. Dat fiind însă că ideea valorificării creaţiei populare domina gîndirea tuturor compozitorilor români din veacul trecut, acest fapt nu putea să rămînă fără un ecou puternic în sufletul unui om atît de sensibil, atît de legat prin întreaga sa simţire de pămîntul şi cultura ţării sale, cum a fost George Enescu.

S-ar putea afirma, eventual, că în anii debutului, impulsul pentru valorificarea elementului popular i-ar fi putut veni şi din partea unor şcoli naţionale străine, iar modelul rapsodiilor l-ar fi putut găsi în lucrările similare ale lui Liszt [1]. Popularitatea universală a unor lucrări, aparţinînd şcolilor naţionale romantice, putea să constituie pentru Enescu un „îndemn" în plus, dar hotărîtor a fost înainte de toate faptul că, apreciind strădaniile înaintaşilor şi cîntărind realizările lor, Enescu a avut dorinţa de a da acestor strădanii o formă artistică mai înaltă.

Este probabil că, dacă pe vremea debutului lui Enescu ar fi existat o concepţie mai clară asupra folclorului şi el s-ar fi putut astfel sprijini pe munca ştiinţifică a unui număr mai mare de specialişti, perioada sa de căutări şi de ataşament faţă de tradiţia clasico-romantică ar fi fost mai scurtă.

Aproape în acelaşi timp în care au avut loc în Bucureşti (1901—1903) primele audiţii ale celor două *Rapsodii* de Enescu, compozitorul maghiar Béla Bartók, mergînd pe urmele lui Liszt, Mosonyi şi Erkel, compune *Rapsodia pentru pian şi orchestră* şi poemul simfonic *Kossuth*.

În mod simptomatic, în cazul ambilor compozitori — unul român, altul maghiar — lucrările menţionate reprezintă încheierea drumului pe care au mers antecesorii lor. Compunînd aceste lucrări cu mijloacele moştenite de la înaintaşi, ei şi-au dat seama de posibilităţile expresive limitate ale muzicii populare orăşeneşti, dar la data aceea cei doi compozitori n-au întrezărit încă adevărata soluţie pentru crearea unei arte superioare pe baza folclorului autentic ţărănesc. Dacă Bartók, înainte de a se dedica culegerii siste-

---

[1] După cum se poate constata dintr-un interviu apărut în revista „Muzica" din anul 1921, nr. 5—6, Enescu, pe vremea aceea, era de părere că forma de prelucrare cea mai potrivită pentru melodiile populare este cea a rapsodiei. Iată ce spunea, între altele, cu acel prilej: „Forma muzicală ce se potriveşte muzicii româneşti e cea rapsodică. Liszt ne poate servi ca pildă..."

matice a muzicii populare, a avut o scurtă perioadă de experimentare cu mijloacele expresionismului, Enescu a rămas fidel tradiției clasice și romantice [1].

Referindu-se, în 1936, la drumul parcurs pînă la compunerea celei de-a *III-a Sonate pentru vioară* și la influențele pe care le-a suferit, Enescu a afirmat următoarele într-un interviu: „... nu sînt un discipol al școlii franceze, sînt un impregnat al wagnerianismului. De la vîrsta de șapte ani, eu trăiesc prin Wagner și numai prin el. Am studiat, am trăit în Franța, sînt aproape jumătate copilul ei, dar nu am urmat școlile franceze și nu sînt de acord cu ea decît de cîțiva ani încoace, de cînd ea însăși a evoluat spre wagnerism" [2].

Cu cîțiva ani mai înainte, în legătură cu un alt compozitor romantic care l-a influențat, Enescu spunea: „În acele zile (de adolescență) am început să fiu adînc pătruns de Wagner și Brahms, și mi se pare azi că chiar lucrările mele arată o combinație a influenței lor. Zeul adorației mele din tinerețe a fost Brahms și am scris lucrările mele timpurii aproape în mod flagrant în maniera nemuritorului Johannes" [3].

Trebuie precizat însă că în ciuda acestei influențe „combinate", lucrările aparținînd perioadei amintite au totuși o notă personală și națională, fapt confirmat de Enescu însuși: „Francezii au găsit-o (nota personală și națională — *n.a.*) în compozițiile mele chiar și în lucrările simfonice cărora nu am căutat să le dau o culoare românească" [4].

Absorbit de intensa și multilaterala sa activitate, împărțindu-și munca între creație și cea de interpret și pedagog, Enescu nu a mai avut timp pentru a întreprinde, în cursul șederilor sale în țară, cercetări sistematice de folclor, sau să-l studieze în amănunt în culegerile care apăruseră în decursul primelor două decenii ale secolului XX. Aceasta explică în bună măsură cele două aspecte stilistice fundamentale ale creației sale muzicale: pe de o parte legătura, de natură mai mult sentimentală, a lucrărilor sale de debut cu *muzica populară orășenească și lăutărească* și, de ordin

---

[1] „Romantic și clasic prin instinct, m-am străduit să împreunez în toate lucrările mele o formă de echilibru care-și are linia ei lăuntrică bine definită". *George Enescu*, Institutul de Istoria artei, Editura muzicală, 1964, pag. 46.

[2] *Op. cit.*, pag. 47.

[3] *Op. cit.*, pp. 46—47.

[4] Revista „Muzica" nr. 5—6/1921.

estetic, a celor de mai tîrziu, cu *folclorul țărănesc*, iar pe de altă parte, constantul său atașament față de tradiția clasică și romantică.

Cea de-*a treia Sonată pentru vioară și pian* (1926) reprezintă un moment important pe calea investigațiilor lui Enescu în straturile mai adînci ale muzicii populare. Limbajul melodic al acestei lucrări i-a fost inspirat de muzica lăutarilor. Trecerea de la limbajul clasico-romantic al lucrărilor anterioare nu s-ar fi putut face fără asimilarea temeinică a substanței muzicii lăutărești. După cum spunea Enescu : „Înainte de a scrie «Sonata în caracter popular românesc» [1] (toate temele îmi aparțin), am așteptat să se facă în mine fuziunea modului de exprimare folcloric românesc, esențialmente rapsodic, cu natura mea de simfonist înnăscut. Mi-a trebuit o lungă perioadă de asimilare organică înainte să ajung să conciliez cît mai armonios posibil aceste două genuri necompatibile în aparență". În ceea ce privește deosebirea dintre cele două feluri de raporturi cu muzica populară, Enescu arată că „Cele două Rapsodii românești instrumentează motive populare, prevăzîndu-le pe unele cu un sens dinamic. În ultima mea Sonată pentru vioară, întrevăd o dezvoltare posibilă pentru viitor ; a crea în caracterul popular fără aservirea la motiv" [2].

Dezvoltarea pe care a întrezărit-o Enescu pe baza experienței cu *Sonata a III-a pentru vioară* a dat mai tîrziu roade minunate ca *Suita a III-a (Sătească), Impresii din copilărie, Finalul Sonatei a II-a pentru violoncel* și *Sonata a III-a pentru pian*. Modul de exprimare folcloric se manifestă în aceste lucrări în transfigurarea substanței muzicale populare, constînd între altele în dezvoltarea creatoare a virtualităților ei melodico-ritmice, în valorificarea, cu propriile sale teme, a unor particularități de construcție (asimetria) a frazelor melodice populare, în amplificarea procedeelor de eterofonie etc.

Dacă *Sonata a III-a pentru vioară*, cu un caracter atît de pronunțat popular, apare la un sfert de veac după lucrările naționale ale lui Enescu din anii debutului *(Poema română* și *Rapsodiile)*, aceasta se datorește, în afară de timpul necesar procesului de „organică asimilare" a substanței populare, și faptului că orientarea generală spre muzica populară începuse să domine întreaga mișcare muzicală românească abia în cel de-al treilea deceniu al secolului XX, ceea ce a favorizat interesul tot mai mare al maestrului pentru muzica populară. În 1924, într-un interviu acordat gazetei „La

---

[1] *Op. cit.*, pag. 49. În legătură cu această sonată, Enescu spune într-un interviu apărut în revista „Propășirea" (nr. 145 din 1928) : „Nu întrebuințez cuvîntul stil, pentru că el arată ceva făcut, în timp ce cuvîntul caracter exprimă ceva existent, dat de la început".

[2] *Op. cit.*, pag. 48.

Tribune de Genève", Enescu spunea între altele că: „Revin la tinerii noștri compozitori, speranța artei naționale, și salut cu bucurie tendința ce se afirmă de apropierea de muzica pămîntului românesc, tendință de a se impregna de parfumul subtil și prețios ce degajă această muzică, care pare-se să fie emanația sonoră a frumoasei noastre țări nostalgice" [1].

Spre deosebire de atîția alți compozitori care s-au adresat folclorului cu speranța de a putea suplini lipsa lor de originalitate prin aceea a muzicii populare, Enescu, însușindu-și „modul de exprimare folcloric românesc", voia să sublinieze apartenența națională a muzicii sale nu numai prin conținutul ei, dar și prin limbaj, ca „emanație sonoră" a patriei sale. Din atîtea cazuri cunoscute în istoria muzicii, Enescu știa însă în același timp că „...folosirea materialului folcloristic nu realizează autenticitatea caracterului etnic..." [2], acesta fiind determinat în primul rînd de felul în care, în cazul unei adevărate forțe creatoare, compozitorul exprimă nu numai propria sa viață emoțională, dar și *trăsăturile fundamentale ale modului de simțire al poporului căruia îi aparține*. În acest sens a afirmat în cadrul aceluiași interviu: „...compozitorul român va putea să creeze paralel cu muzica populară dar prin alte mijloace absolut personale, lucrări valoroase, asemănător caracterizate" [3].

În decursul activității sale creatoare întîlnim astfel, pe lîngă creații al căror stil este impregnat de folclor, și lucrări al căror stil își are rădăcina în muzica universală, ambele stiluri fiind într-o lentă dar continuă transformare. Acest proces este caracteristic și altor personalități care au ilustrat istoria muzicii. „Este știut că pentru fiecare mare compozitor, stilul său reprezintă o importanță capitală. Dar nici stilul nu trebuie înțeles ca ceva fix, dat o dată pentru totdeauna. În evoluția oricărui creator, stilul trebuie privit și ca o «devenire»" [4].

Adeseori, particularitățile limbajului trebuie puse în legătură cu faptul că, fără a fi scris muzică programatică propriu-zisă (cu excepția poemului *Vox maris)*, multe din lucrările lui Enescu pornesc de la o idee poetică. Prezența unor asemenea idei poetice cu repercusiuni firești asupra limbajului, ca în *Poema Română*, în *Pastorala*, în *Suita „Săteasca"*, în *Impresii din copilărie*, în *Simfonia*

---

[1] *Op. cit.*, pag. 41.
[2] Ibid., *Op. cit.*, pag. 39.
[3] Ibid., *Op. cit.*, pag. 39.
[4] Edmond Nicolau, „Cibernetica și creația intelectuală", în „Contemporanul" din 6 noiembrie 1963.

a V-a (rămasă neterminată în manuscris), este sesizabilă chiar și acolo unde asemenea indicații precise din partea autorului lipsesc, ca de exemplu în cele două *Rapsodii*.

Dacă *Rapsodia I-a*, prin exuberanța ritmurilor de dans popular, prin strălucirea coloritului orchestral, redă atmosfera veselă a unei petreceri de la țară, reprezentînd o realizare mai sugestivă a aceleiași imagini din *Poema Română* (partea a IV-a intitulată „Petrecerea țăranilor"), ce de a doua *Rapsodie* ni se înfățișează oarecum ca o frescă muzicală a zbuciumatului nostru trecut istoric. Se pare că alegerea melodiei lui Flechtenmacher *Pe o stîncă neagră, într-un vechi castel* nu este o simplă întîmplare, nu a fost făcută numai de dragul melodiei, ci are și o anumită semnificație, constituind o indicație în privința viziunii pe care a avut-o compozitorul cînd a procedat la compunerea acestei rapsodii ; balada lui Bolintineanu, despre luptele lui Ștefan cel Mare, despre domni și domnițe, capătă în această *Rapsodie* o plastică realizare muzicală.

Deși nu dispunem de date concrete, totuși, din atmosfera atît de sugestivă a unor lucrări instrumentale, se poate presupune că la compunerea lor Enescu a fost condus de asemenea de o idee poetică, ca de pildă în *Suita a III-a pentru pian*[1] (1913—1916), în *Simfonia a III-a* (1916—1920), în *Suita „Sătească"* (1937—1938), în *Impresii din copilărie* (1940), în *Simfonia a V-a*, neterminată (1941) — (finalul reprezentînd o cantată pentru tenor și cor de femei pe versurile *Mai am un singur dor* de Mihai Eminescu).

Este semnificativ faptul că în unele lucrări de maturitate, tendințele programatice devin mai evidente, în general cele cu un caracter autobiografic. Exemple concludente în privința aceasta sînt : *Suita „Sătească"* pentru orchestră și *Impresii din copilărie*, în care Enescu tălmăcește stările sufletești născute sub influența amintirilor din copilărie, care reînvie natura meleagurilor natale, casa părintească, tipuri din mediul rural.

Conținutul emoțional al unei alte lucrări în stil românesc ca *Uvertura de concert* își are de asemenea rădăcinile în amintirile compozitorului. Dar în timp ce în *Suita a III-a*, *„Sătească"* predomină glasurile pline de mister ale nopții, *Uvertura de concert* este luminoasă ca peisajele însorite ale Moldovei.

Spre deosebire de caracterul autobiografic al celor trei lucrări anterioare, poemul *Vox maris*[2] are o semnificație general umană.

---

[1] Rămasă în manuscris pînă în anul 1958, cînd a fost parțial publicată în Suplimentul nr. 8 al revistei „Muzica".

[2] Vezi partea a doua a prezentului capitol.

În muzica lui George Enescu revin în permanență imagini poetice, scene populare și descrieri de peisaje, evidențiind strînsa legătură a compozitorului cu viața și natura țării sale. Iată doar cîteva indicații: în *Poema Română* — „Ajun de sărbătoare", „Noapte de vară", „Zorile" „Adunarea poporului la petrecere" și „Poporul strîns la horă"; în *Impresii din copilărie* — „Lăutarul", „Bătrînul cerșetor", „Rîulețul în fund de grădină", „Pasărea în colivie, „Cucul de pe perete", „Cîntecul de leagăn", „Greierul", „Luna străbătînd geamul", „Vîntul suflă-n horn", „Furtună-n noapte", „Răsărit de soare"; în *Suita „Săteasca"* — „Reînvierea naturii primăvara", „Joc de copii", „Casa veche", „Pîrîul sub lună", „Dans".

Conținutul muzicii lui Enescu este exprimat, în general, nu prin forme mici (în acest sens, nici *Impresiile* nu sînt o succesiune de miniaturi, ci episoadele unei forme unitare de largă respirație), caracteristice romanticilor (de exemplu, unui Schumann), ci constituie substanța emoțională a unor forme simfonice complexe. Enescu spunea: „Pentru mine, muzica nu este o stare, ci o acțiune, adică un ansamblu de fraze care exprimă idei și de mișcări care poartă aceste idei în cutare sau cutare direcție".

O astfel de organizare a substanței muzicale, ce caracterizează pe adevăratul simfonist, se manifestă nu numai în inventarea de teme pregnante, dar și în modul lor de dezvoltare, în perfectă concordanță cu intrinseca lor forță de expansiune.

Chiar într-o lucrare timpurie, cum este *Simfonia I-a* scrisă la vîrsta de numai 23 de ani, Enescu dovedește pe deplin calitățile simfonistului înnăscut, capabil de a da o amplă dezvoltare materialului tematic. În mod firesc, măiestria dezvoltării crește cu fiecare lucrare nouă — simfonică și de cameră — și astfel *Simfonia a II-a* și *a III-a* figurează printre cele mai de seamă creații ale muzicii universale din acea perioadă, grație adevăratului lor suflu simfonic.

Ceea ce caracterizează în general toate mijloacele de expresie muzicală de care Enescu se folosește pentru tălmăcirea ideilor și sentimentelor sale, este o extremă sobrietate. Lipsa oricărui element retoric și de grandilocvență, evitarea efectelor ca scop în sine, eliminarea a tot ce nu servește direct exprimarea conținutului reprezintă însușirile atît de nobile ale creației sale. La fel de sobru ca limbajul este și viziunea sa orchestrală. Mînuitor excepțional al aparatului orchestral, cunoscător profund al literaturii muzicale simfonice universale, Enescu nu s-a lăsat niciodată tentat de fo-

losirea unor efecte coloristice ca scop în sine, orchestrația sa fiind în perfect acord cu ideile sale muzicale, cu scriitura sa polifonică.

Crezul estetic al simfonistului Enescu este sintetizat de el însuși : „Afară de calitate trebuie ținut seama ca proporția să fie cît mai aristocratică, mijloacele cît mai multiple — așa ca ansamblul să fie cît mai bogat și armonios. Mai toți adevărații «mari» au avut în vedere acest «echilibru stabil», încît alcătuirea arhitectonică clădită să dea impresia de ceea ce au vrut să conceapă. Greutatea este ca fuzionarea ritmurilor, sudarea momentelor, modularea accentelor să n-aibă aerul că au fost plănuite cu sforțare și cazną — melodia să curgă neted — ca unda în albie“ [1].

Enescu a dovedit încă de la începutul carierei sale un mare simț al paletei orchestrale ; dar în același timp cu maturizarea sa, culoarea cedează din ce în ce mai mult desenului. Nimic mai caracteristic în privința aceasta, decît timpuriul *Preludiu la unison* din *Suita I-a pentru orchestră*, opus 9. Primatul acordat desenului melodic constituie, încă din această fază a sa de dezvoltare, din vremea compunerii *Suitei*, o indicație în privința înclinației spre o continuă concentrare a modului de exprimare, melodic prin excelență.

Este indiscutabil că Enescu a fost unul din marii melodiști ai epocii sale ; limbajul său melodic prezintă însă, într-o măsură mai accentuată decît la majoritatea contemporanilor săi — excepțînd poate pe Stravinski și Szymanowsky — unele trăsături contradictorii.

Melodia de tip „universalist“ predomină în lucrările sale compuse între 1903—1924. În anii următori, cele două stiluri melodice alternează uneori de la o lucrare la cealaltă (chiar cînd ele sînt compuse doar la un interval de 2—3 ani una de alta), alteori, ele coexistă în diferitele părți ale aceleiași compoziții. În creația din aproximativ ultimii 10—15 ani ai vieții, stilul său rezultă (cum vom arăta mai în detaliu în alt loc) din modul de îmbinare specific enescian al elementelor melodice eterogene, în strînsă legătură și cu esențiale modificări în armonie.

Dacă unii comentatori ai operei lui Enescu au ținut seama, în analizele lor, de existența în muzica sa a unor moduri deosebite de exprimare melodică, alții — de teama poate că acest îndelungat dublu aspect al creației sale ar putea fi interpretat drept o scădere a originalității — au trecut-o sub tăcere și au acordat o importanță exagerată anumitor elemente intonaționale, ca trăsătură de unire între cele două stiluri melodice deosebite.

---

[1] Ibid., *Op. cit.*, pag. 33.

Este cert că nu numai în prima sa perioadă de creație — care, după părerea noastră, ține pînă la *Sonata a III-a pentru vioară și pian* (exclusiv) — ci și după aceea, trebuie făcută o delimitare netă între lucrări în întregime sau numai în parte folclorice, și între acele lucrări al căror limbaj melodic este mai mult ancorat în muzica universală.

Ar fi deci o greșeală să nu se țină seamă, în creația enesciană, de coexistența unor elemente de stil de proveniență deosebită. Acest fapt nu scade cu nimic din valoarea ei, întrucît *muzica lui Enescu posedă o distinctă notă personală, chiar și în cazul în care nu particularitățile melosului popular îi conferă o notă stilistică deosebită de aceea a compozitorilor occidentali.*

În cazul lui Enescu, coexistența unor elemente de stil provenite din surse diferite nu trebuie confundată cu eclectism, căci, spre deosebire de acei compozitori în al căror stil amestecul de elemente eterogene constituie semnele unei lipse de adevărată forță creatoare, personalitatea lui Enescu se afirmă întotdeauna cu deosebită vigoare.

După părerea noastră, teoria încă atît de controversată a intonațiilor contribuie la menținerea anumitor confuzii, atribuindu-se unor *elemente intonaționale izolate* — ca intervalele de secundă și cvartă mărită, cvintă micșorată etc. — un rol hotărîtor în determinarea structurii fundamentale a unei melodii. Este locul să amintim că intervalele menționate mai sus nu sînt caracteristice numai pentru muzica populară românească, ci ele pot fi întîlnite tot atît de frecvent și în muzica altor popoare din Sud-Estul Europei.

Fără îndoială că ele îndeplinesc o anumită funcție de „element colorant", dar numai în asociație cu alte intervale și printr-o anumită organizare ritmico-metrică a lor elementele intonaționale pot alcătui una din acele *formule melodice* care sînt tipice pentru muzica populară românească. Însă integrarea uneia, sau chiar a mai multor asemenea formule populare într-o melodie sau temă cu o structură de bază clasico-romantică — după cum o dovedește cazul numeroaselor „ungarisme" în muzica lui Haydn, Schubert și Brahms, sau „spaniolisme" în aceea a lui Debussy și Ravel — nu modifică structura ei fundamentală, deși ele pot conferi muzicii un iz particular, o anumită culoare locală.

Includerea de elemente intonaționale și formule melodice izolate nu înseamnă încă redarea caracteristicilor fundamentale ale structurii melodico-ritmice proprie muzicii populare.

Pentru a putea da o mai mare precizie celor afirmate mai sus, credem că este necesar să arătăm în ce constau deosebirile de

structură care există între melodia de tip occidental și cea populară românească (și în general cea sud-est europeană).

După cum se știe, muzica occidentală — populară și cultă — timp de cîteva secole nu a cunoscut alt mod de exprimare decît melodia monofon-modală, în care, mai ales în cea de tip vocal predomina mersul prin trepte alăturate, fiindu-i caracteristică și o construcție ritmico-metrică de mare fluiditate. Cu timpul însă — și tocmai în aceasta constă una din caracteristicile principale ale muzicii occidentale din ultimele 3—4 secole — în urma unei continue dezvoltări a simțului armonic, acordurile și înlănțuirea lor au devenit, în bună parte, elementul generator al melodiei. Arpegiul major sau minor, succesiunea de sunete alcătuite din descompunerea diverselor acorduri combinate cu note de pasaj au devenit caracteristicile principale ale melodiei de tip occidental; legată și de anumite corespondențe armonice, melodia a primit și o construcție riguros simetrică. De aceea, Rameau și Haydn puteau spune că o bună melodie include în ea și armonia.

În măsura în care, în cursul dezvoltării muzicii din cei o sută de ani din urmă, armonia se diferenția, iar acordurile deveneau tot mai complexe, și melodia, la rîndul ei, devenea într-o măsură tot mai accentuată o „proiecție" a armoniei, indispensabilă pentru întregirea sensului expresiv al melodiei.

Spre deosebire de aceste schimbări intervenite în structura melodică a muzicii europene occidentale, cîntecul popular de tip arhaic din Sud-Estul și Estul Europei și-a păstrat, o dată cu structura modală, atît mersul predominant treptat al melodiei, cît și inițiala ei fluiditate metrico-ritmică, asociată în mod frecvent cu construcția asimetrică a frazei melodice.

În cazul acestor lucrări de debut ale lui Enescu, care reprezintă o continuare a tradițiilor melodice clasico-romantice, temele au la bază, în general, arpegiul major sau minor, fiind intercalate note diatonice de pasaj.

În măsura în care armonia enesciană devine mai diferențiată — mai ales după 1926 — formele melodice caracteristice pentru perioada de debut sînt înlocuite treptat printr-o structură melodică îmbogățită cu elemente cromatice.

În urma influenței tot mai accentuate a cîntecului popular, structura acordică a melodiei devine mai „rară" și tinde spre o mai accentuată cantabilitate vocală. Sub forma de intervale izolate (secunda și cvarta mărită) apar și „intonații populare" care, după cum am mai arătat, constituie deocamdată numai inflexiuni de moment, fără a schimba structura „universalistă" a melodiei.

În unele lucrări, melodia capătă o structură mixtă tonal-modală. Adeseori însă caracterul modal arhaic al unor asemenea fragmente melodice este *absorbit de substrucțiunea armonică funcțională*, la care Enescu renunță doar în acele lucrări (de exemplu în *Impresii din copilărie)* în care, urmărind o epxresie anumită, folosește o înveșmîntare armonică cu trăsături modale derivate din structura melodiei.

Bineînțeles, noile caracteristici melodice nu apar într-o strictă ordine cronologică, ci „înăuntrul aceleiași perioade de creație și chiar al aceleiași lucrări se întîlnesc tendințe și influențe deosebite“ [1]. Cu alte cuvinte, noile elemente stilistice, care apar într-o lucrare, nu în toate cazurile sînt folosite sau chiar amplificate în lucrări imediat următoare, ele putînd apare în lucrări compuse la o mai mare distanță de timp.

Sonata I-a pentru pian (în *fa diez* minor), compusă în anul 1924, reprezintă în muzica sa instrumentală [2] o mai accentuată apropiere a compozitorului de structura melodică a cîntecului popular de tip arhaic.

Prin *Sonata a III-a pentru vioară și pian* (1926), despre care am vorbit, Enescu face cotitura hotărîtoare în orientarea sa stilistică. Schimbările structurale ale melodiei au fost pregătite treptat de toate elementele apărute anterior, în mod parțial. Caracteristicile muzicii lăutărești sînt aici redate nu numai în sensul că fiecare părticică a melodiei ar putea figura într-un cîntec sau dans din repertoriul tarafurilor de lăutari, dar și prin faptul că procedeele de dezvoltare a temelor, izvorîte organic din structura lor specifică, reprezintă o depănare continuă a firului melodic fluid și sinuos, într-o continuă unduire.

Dar dacă în structura melodică a acestei lucrări un loc important îl dețin inflexiunile melodice de *tip oriental lăutăresc*, în lucrările cu caracter românesc, compuse ulterior, prioritatea o va avea elementul diatonic.

După cum am mai amintit, partea covîrșitoare a muzicii noastre populare de tip arhaic are o structură modală pre-pentatonică, pentatonică sau heptatonică. Nu poate fi însă trecut cu vederea faptul că chiar și unele din melodiile mai vechi, dar mai ales cele de dată mai recentă, au adeseori la bază majorul sau minorul modern, folosind cîteodată și arpegii. Specificul popular nu

---

[1] Liliana Firca, „Trăsături stilistice în muzica de pian a lui George Enescu“, în „Studii și cercetări de istoria artei“, nr. 1/1965, Editura Academiei.

[2] În *Oedip*, unele intonații populare apar anterior.

este deci în funcție numai de structura modal-arhaică a melodiei și de felul în care anumite intervale și o anumită succesiune a acestora intră în alcătuirea ei, ci depinde în aceeași măsură și de ritm. Astfel, de pildă, în *Sonata a III-a pentru pian*, în care elemente modale arhaice apar doar episodic, nota populară a finalului se datorește mai ales structurii ritmico-metrice.

În *Impresii din copilărie, Suita „Sătească"* și *Uvertura de concert*, structura modală de esență folclorică este modelată și transfigurată în feluri variate, în funcție de necesitățile de exprimare ale fiecărei lucrări în parte.

Opera *Oedip* (o descriere mai amănunțită, vezi la pag. 260), la care Enescu a lucrat mai bine de zece ani, conține, pe lîngă elemente de stil caracteristice mai ales lucrărilor tîrzii — mersul cromatic, intervale de cvartă mărită, de septime și octave micșorate și nonă — (vezi ex. de la pag. 283) și melodii care, atît datorită structurii lor modale, cît și suflului lor larg, sînt atît de apropiate de cîntecele noastre populare (vezi ex. de la pag. 275).

În *Vox maris*, și mai ales în lucrările de muzică de cameră din aceeași perioadă, în *Cvartetul* și în *Cvintetul pentru pian*, noile trăsături melodice se generalizează.

Noul stil melodic, caracteristic ultimei perioade de creație a lui Enescu, nu reprezintă, după cum am amintit, un amestec superficial de elemente eterogene, unitatea lui provine din modul organic în care sînt îmbinate elemente melodice populare — supuse unui intens proces de transfigurare — cu anumite intervale mari (în combinație cu cvarta mărită, salturi melodice), a căror frecvență este caracteristică pentru muzica cultă universală a timpului nostru.

În strînsă legătură cu înclinațiile de melodist ale lui Enescu se manifestă și preferința sa pentru polifonie. În ansamblul mijloacelor de expresie aceasta deține un rol important. Compozitorul se servește de scriitura contrapunctică încă de la începutul carierei sale, anterior apariției curentului neoclasic, deci într-o vreme cînd, sub influența impresionismului, polifonia începuse să fie abandonată de mulți compozitori din acel timp. Spre deosebire însă de polifonia neoclasică, în care liniile melodice suprapuse nu țin prea mult seamă de considerentele vertical-armonice, Enescu caută mereu să asigure un echilibru între orizontal și vertical ; astfel, chiar în țesătura polifonică de mare complexitate a lucrărilor din primele două perioade de creație, există totdeauna un fir melodic conducător.

În ultimele sale lucrări însă, melodia conducătoare nu mai este încadrată — ca în lucrările anterioare — de voci „acompaniatoare" ; ele capătă o semnificație expresivă mai deosebită, fiind alcătuite din fragmente și motive ale temelor.

Adeseori, sub influența practicii muzicale populare, suprapunerea de voci îmbracă forma eterofoniei.

Dintre toți reprezentanții marcanți ai curentului folcloric contemporan, Enescu a rămas cel mai mult atașat marii tradiții a muzicii europene, de la preclasici, pînă la Wagner și Fauré, nearderînd la nici unul dintre curentele de radicală inovație, alegînd cu multă circumspecție doar acele elemente „reformiste" care puteau fi adaptate organic la ansamblul mijloacelor sale de expresie. Acest ataşament s-a manifestat în primul rînd prin atitudinea sa față de armonie, ce și-a păstrat în creația enesciană importantul ei rol expresiv, pe care, mai ales în ultima sa perioadă de creație, îl aplică cu multă libertate ;[1] chiar și în cazurile de accentuată emancipare a melodiilor suprapuse există totdeauna relații armonice clare.

În *Vox maris*, dar mai ales în *Simfonia de cameră*, apar și alte construcții acordice decît cele bazate pe tradiționalul sistem de terțe. Astfel, întîlnim acorduri de cvarte, sau conglomerate, rezultînd din simultaneitatea verticală a sunetelor unei linii melodice.

Grija pentru eufonie, manifestată prin evitarea disonanțelor prea aspre, explică absența oricăror experimentări cu mijloacele armonice ultra-radicale din timpul său.

În mod firesc, aceste trăsături generale ale gîndirii sale armonice prezintă anumite variante, în funcție de fondul expresiv al respectivei lucrări. Și dacă în lucrările din epoca debutului armonia se menține, în general, în cadrul moștenit de la clasici, în perioada următoare, sub influența romantismului, ea devine mai colorată, modulațiile mai frecvente. În *Sonata a III-a pentru vioară și pian*, armonia se adaptează la necesitățile structurii melodice ; fluidă, irizantă, într-o permanentă „alunecare" de la un acord la altul, ea este adeseori abia schițată (în primele două părți) ; o înfățișare sobră, aproape ascetică, o are armonia din unele imagini ale *Impresiilor din copilărie*, ca în „Cerșetorul", în „Cîntecul de leagăn", pentru ca, apoi, în cele două părți lente ale *Suitei „Săteasca"* să capete o

[1] În *Simfonia de cameră*, dar și în alte lucrări de pe la sfîrșitul vieții sale, procedeele de lărgire a tonalității ajung adeseori pînă la suspendarea ei parțială.

fluiditate aproape imaterială. O mai mare densitate armonică se poate constata în *Vox maris*, iar în *Cvartetul de coarde nr. 2* și în *Simfonia de cameră*, o condensare maximă a mijloacelor armonice rezultată adeseori din întîlnirea vocilor suprapuse.

În epoca noastră, în care mulți compozitori de seamă sînt frămîntați de ideea reînnoirii mijloacelor de expresie muzicală, încercînd diferite soluții personale, Enescu reușește să exprime, cu mijloacele existente, un conținut emoțional de o adîncă semnificație umană.

În ceea ce privește caracterul contemporan al muzicii sale, Enescu îl definește prin următoarele cuvinte: „... în timp ce limbajul muzical în care mi-am găsit poate adevărata expresie este în mod aparent cel al contemporanilor mei, el diferă de fapt radical de al lor, purtînd în mod profund, sper, amprenta trecutului din care a crescut și prin aceasta fiind lipsit de accentul lor de repudiere..." [1].

După cum, în domeniul melodiei și armoniei, Enescu a manifestat o atitudine de rezervă față de inovațiile radicale, tot așa a rămas străin și de frenezia ritmică, caracteristică pentru muzica unor compozitori din Răsăritul Europei, ca Stravinski, Bartók, Prokofiev. Exuberanța ritmică a primei *Rapsodii* a lui Enescu constituie doar o excepție în ansamblul creației sale, atenuîndu-se simțitor în lucrările ulterioare, în care, deși anumite părți sînt concepute ca dansuri — ca bunăoară în *Suita „Săteasca"* și opera *Oedip* — ele au, ca multe din dansurile noastre populare, un caracter de voioșie potolită, iar cele din *Oedip*, un caracter festiv, solemn. Chiar și finalul *Sonatei a III-a pentru vioară și pian* are mai mult o factură briliantă și o mișcare plină de strălucire, decît o desfășurare ritmică de forță tumultuoasă.

Aceste aspecte de aparent conservatorism al lui Enescu, lipsa oricărei concesii față de curentele care au stăpînit pe rînd muzica europeană de la începutul secolului sînt o urmare firească a sincerității sale desăvîrșite. „N-am făcut altceva decît să traduc ceea ce auzisem cîntîndu-mi în inimă" [2] — afirma compozitorul.

Motto-ul întregii creații a lui Enescu este ideea că „arta trebuie să aibă în ea virtuți consolatoare" și că „menirea sfîntă a muzicii este să stingă urile, să potolească patimile și să apropie inimile într-o caldă înfrățire..." [3]. Aceasta înseamnă o recunoaștere

---

[1] Ibid., *Op. cit.*, pag. 46.
[2] *Op. cit.*, pag. 46.
[3] Ibid., *Op. cit.*, pag. 31.

implicită a funcțiunii sociale a muzicii, atît de nepopulară azi la mulți compozitori mai mari sau mai mici din toate părțile lumii, izolați în turnul lor de fildeș.

Legătura adîncă a lui Enescu cu oamenii, dragostea pentru semenii săi nu reiese numai din creația sa, ci și din pilda atît de emoționantă a vieții sale. În anii primului război mondial, Enescu alina cu vioara sa suferințele răniților din spitale. Pentru a promova cultura muzicală pînă în cele mai îndepărtate unghiuri ale țării, el nu pregeta să bată drumurile lungi și obositoare din oraș în oraș, oferind venitul acestor turnee pentru scopuri de binefacere [1].

Enescu nu atribuia muzicii numai un rol de pură desfătare estetică ci, la fel ca și Musorgski, o considera și ca un mijloc de comunicare între oameni. Aceasta se poate deduce, între altele, și din următoarea declarație : „Muzica e un grai izvorît din inimă și menit să aducă dragoste și înfrățire printre cei pe care îi despart credințe și obiceiuri deosebite“ [2].

Lirismul generos al muzicii sale provine din surse multiple — pe de o parte dorul de țară, amintirea legată de primii ani ai copilăriei, pe de alta, sentimentul datoriei împlinite ori elanul spre cucerirea culmilor artei. Desigur, adeseori apar și accente de resemnare ca în *Cvartetul de coarde nr. 2*, tristețe profundă, în Andantele *Simfoniei de cameră*. În *Oedip*, muzica este o expresie a suferinței sfîșietoare a eroului încleștat în lupta împotriva unui destin nemilos. Dar nimic mai caracteristic pentru organica necesitate a lui Enescu de a îmbina armonios sentimentul cu rațiunea, de a reveni la o stare de echilibru după stări de profundă suferință — însușiri eminamente latine — decît faptul că, în locul dramei originale a lui Sofocle, el a preferat versiunea lui Edmond Fleg în care, în ultimul tablou, Oedip moare liniștit, împăcat cu soarta și nu îngenuncheat de ea.

Deși înclinat din fire mai mult spre sinteză decît spre inovație [3], Enescu a adus în muzica europeană un însemnat aport

---

[1] Cu arta sa de violonist ar fi putut să-și adune o avere considerabilă, dar cea mai mare parte a cîștigului său de interpret cu faimă mondială a folosit-o pentru promovarea culturii muzicale din România, cînd a creat un fond pentru stimularea muzicii românești, din care, an de an, se acorda „Premiul Enescu“ pentru cele mai bune lucrări ale compozitorilor români.

[2] Ibid., *Op. cit.*, pag. 31.

[3] Ștefan Niculescu, în studiul „Simfonia de cameră“ („Buletinul de muzicologie“ nr. 8), arată că Enescu a îmbinat în creația sa impulsionări venite din partea muzicii populare, și unele elemente de stil ale acesteia, cu echilibrul formal beethovenian, romantismul lui Brahms, cromatismul wagnerian, modalismul lui Fauré și principiul ciclic al lui Franck.

personal, care reprezintă un element inedit în creația contemporană; introducînd în muzică acel *parlando rubato*, specific cîntecelor populare lirice românești, el a arătat calea care duce spre eliberarea melodiei de sub tirania construcției ritmico-metrice riguros simetrice, caracteristică muzicii occidentale încă de pe vremea clasicilor vienezi.

În comparație cu alți maeștri ai muzicii contemporane, Enescu nu a compus un mare număr de lucrări. Aceasta se explică și prin faptul că a trebuit să-și împartă timpul între creație și o multilaterală activitate de interpret (violonist, dirijor, pianist) și pedagog. Dar cauza principală a fost o nemaiîntîlnită exigență față de lucrările sale, asupra cărora revenea adeseori, cu noi și noi modificări, pînă ce acestea ajungeau la forma lor definitivă.

În privința aceasta sînt deosebit de semnificative cele spuse de Enescu în legătură cu felul său de a lucra: „Dacă numărul lucrărilor mele este relativ restrîns, aceasta este pentru că am vrut să dau — o spun foarte sincer, fără fals orgoliu sau umilință — tot ce-i mai bun în mine“ [1].

Tot ce a scris însă marele compozitor — una din personalitățile cele mai complexe ale secolului XX — poartă amprenta excepționalei sale forțe creatoare, constituind o contribuție importantă la îmbogățirea patrimoniului culturii muzicale universale din timpul nostru.

Vorbind la începutul prezentului capitol de dubla semnificație a creației enesciene în cadrul muzicii românești, am arătat că *Poema* și cele două *Rapsodii* reprezintă continuarea și încoronarea eforturilor înaintașilor din secolul XIX, Enescu realizînd, cu ajutorul limbajului muzical al epocii, lucrări de mare valoare.

În cursul expunerii noastre am arătat apoi că lucrările sale de maturitate conțin o seamă de noi modalități în privința posibilităților de transfigurare a substanței folclorice. Vom încerca acum să scoatem în evidență, măcar în linii mari, influența exercitată de creația sa asupra procesului de dezvoltare generală a muzicii românești.

În primul rînd, trebuie subliniat faptul că încă de la începutul carierei sale de compozitor, opera maestrului a constituit un etalon pe baza căruia putea fi măsurată valoarea creației altor compozitori români. Astfel, gradul de înaltă măiestrie a lucrărilor sale a condus către o exigență sporită a compozitorilor și a publicului față de muzica românească, contribuind la menținerea ei la un nivel ridicat.

---

[1] Andrei Tudor, *George Enescu* — Viața în imagini, Editura muzicală, București, 1961, pag. 16.

Instituirea, în 1913, de către George Enescu, a Premiului de compoziție (fondul a fost pus la dispoziție de maestru, din veniturile concertelor sale) a constituit un puternic stimulent pentru compozitorii noștri, care, participînd la concursul anual de compoziție cu lucrări reprezentative, au contribuit în mod firesc la continua creștere a nivelului artistic general al muzicii românești.

În ceea ce privește influența directă a creației enesciene, trebuie arătat că aspectele sînt multiple. Caracteristicile personale ale stilului său, intim legate de structura psihică a compozitorului, desigur nu puteau fi imitate. În perioada de dezvoltare a muzicii românești din primele două decenii ale secolului XX, în care mulți dintre compozitori (ne referim înainte de toate la pleiada de compozitori, foști elevi ai lui Castaldi) se orientau după muzica franceză, creația lui Enescu nu a avut o influență prea însemnată.

Spre deosebire de acești compozitori, care în creația lor de muzică instrumentală, îmbinau în acel timp orientarea franceză cu una mai generală, universalistă, o altă grupare, în frunte cu D. Kiriac, care cultiva genul muzicii vocale, a urmărit crearea unei arte cu caracter național, continuînd mișcarea inițiată de Musicescu prin punerea în valoare, în creația lor proprie, a folclorului țărănesc. La fel și în Transilvania, creația lui Dima, Mureșianu, Vidu, Șorban, Brediceanu avea un caracter eminamente național. Continuitatea cu școala noastră națională din secolul XIX nu a fost deci întreruptă, numai că, în locul muzicii populare orășenești, izvorul principal de inspirație devenise acum inepuizabilul tezaur al cîntecelor și dansurilor de la țară.

O influență mai directă și mai puternică o exercită muzica lui Enescu, începînd cu *Sonata a III-a pentru vioară și pian*, lucrare recunoscută unanim ca o mare izbîndă a muzicii naționale, ce constituie dovada peremptorie a posibilităților de realizare a unor lucrări de mare valoare pe baza elementelor muzicii populare. Acestei reușite i se datorește în mare măsură și convertirea unor compozitori care pînă atunci nu au aderat la ideea școlii naționale. Dar chiar și înainte de intensificarea curentului în favoarea unei arte muzicale cu caracter național, unii compozitori ca M. Jora și D. Cuclin au manifestat, încă de pe vremea debutului, tendința de a imprima lucrărilor lor o notă autohtonă.

Astfel, cu toată prețuirea de care se bucura creația lui George Enescu în rîndul muzicienilor români, adeziunea acestora la ideea școlii naționale, adeziune ce a luat o formă concretă prin înființarea în 1920 a Societății Compozitorilor Români, avînd ca scop unirea eforturilor în vederea făuririi școlii naționale, nu poate fi atribuită exclusiv influenței lui Enescu.

Prelucrările de folclor în lucrări instrumentale, cu care a debutat Sabin Dragoi în 1923, sau folosirea de către alți compozitori a unor citate din folclor se datoresc, în primul rînd, unei mai bune cunoașteri a muzicii populare și a înțelegerii marii ei valori artistice.

În perioada cuprinsă între cele două războaie mondiale, cînd școala națională începuse să ia contururi tot mai plastice, influența enesciană s-a exercitat în modul în care creația sa de maturitate a servit ca model de transfigurare personală a substanței muzicale populare.

O și mai accentuată influență a exercitat-o însă muzica lui Enescu îndeosebi în ultimii douăzeci de ani, cînd au început să fie cunoscute și acele lucrări ale sale, care pînă atunci nu figurau încă în programul concertelor noastre simfonice.

Grație sacrificiilor bănești făcute de statul nostru, a fost cumpărat, de la unele case de editură străine, dreptul de a tipări și difuza în țară lucrările rămase pînă atunci în manuscris, creația marelui nostru compozitor putînd fi astfel nu numai auzită, dar și studiată în toată amploarea ei. Abia după 1950 au început să figureze în programele concertelor, în afară de *Rapsodii*, de primele două *Suite* și de *Simfoniile I-a* și a *III-a*, lucrările de mai tîrziu, ca: *Suita a III-a „Sătească"*, *Uvertura de concert*, *Simfonia de cameră*, lucrările sale de muzică de cameră (*Impresiile*, *Cvartetul* și *Cvintetul cu pian*, *Cvartetul de coarde nr. 2*, etc.), cît și opera *Oedip*.

Cunoașterea temeinică a întregii sale opere a făcut posibilă, mai ales pentru generația mai tînără de compozitori, însușirea anumitor principii estetice și metode de aplicare și amplificare creatoare a unor caracteristici structurale ale muzicii populare, cum sînt: procedee de dezvoltare a melodiei pe baza continuei variații a unei celule generatoare, construcția asimetrică a frazelor, fluiditatea metrico-ritmică *(parlando rubato)*, eterofonia etc. etc.

Într-o măsură desigur mult mai mică decît caracteristicile melodico-ritmice, și de arhitectură muzicală, alte laturi ale creației enesciene își manifestă și ele influența [1].

---

[1] Pentru prima dată în muzica românească, în unele lucrări ale lui Enescu, culoarea orchestrală, timbrul unor instrumente cu sunete nedefinite ca înălțime apar nu ca efect pur senzorial, ci cu o precisă funcțiune psihologică, ca de exemplu în părțile lente ale *Suitei „Sătească"*, la sfîrșitul monologului Sfinxului din *Oedip*, în *Impresii din copilărie* („Vîntul suflă-n horn", „Cucul din perete" etc.), în partea finală din *Vox maris* etc.

În lucrările compozitorilor tineri, folosirea culorii devine mai abundentă în ultimul timp, ca mijloc principal de expresie (muzica timbrurilor), desigur și sub înrîurirea curenților din muzica universală.

Cu această sumară enumerare a modului prin care creația enesciană și-a exercitat și continuă să-și exercite influența asupra muzicii românești, nu am epuizat desigur posibilitățile ei de înrîurire și în viitor asupra muzicii noastre. Grație conținutului ei expresiv atît de bogat, a măiestriei ei tehnice și, înainte de toate, a înaltelor concepții ale lui Enescu despre funcția socială a artei, opera sa va servi încă multă vreme ca model și sursă de bogate învățăminte.

II

Analiza creației lui George Enescu

În cele ce urmează, vom face o succintă trecere în revistă a creației enesciene, insistînd, în mod firesc, mai mult asupra lucrărilor mai importante. Vom proceda cronologic, pentru a putea urmări mai bine procesul de dezvoltare al marelui nostru muzician.

Vom începe prin a arăta că opera sa conține un număr mult mai mare de lucrări decît acelea care au căpătat o circulație mai largă în țară și în străinătate. Enescu nu a dat fiecăreia dintre lucrările sale număr de opus (și, chiar în cazul celor care poartă o asemenea indicație, numărul de op nu respectă întotdeauna și ordinea cronologică în care au fost compuse). Nu se cunosc motivele care l-au determinat pe Enescu să procedeze astfel, dînd unor compoziții ale sale număr de opus, iar altora nu. Dat fiind spiritul său autocritic atît de ascuțit, se pare însă că omiterea numerotării ar putea constitui o indicație — subiectivă desigur — asupra faptului că el a considerat lucrările respective poate mai puțin reprezentative pentru creația sa. În această ordine de idei, trebuie menționat faptul că deși Enescu numerotase lucrările sale de școală pînă la opus 9, el reia apoi numerotarea, considerînd *Poema română* ca adevăratul său *opus 1*.

Ca și la alți compozitori de geniu, instinctul creator se manifestă și la Enescu deosebit de timpuriu, încît, la vîrsta de mai puțin de șase ani, fără a avea încă suficiente cunoștințe teoretice, condus numai de intuiție, compune un vals pentru pian și alte mici bucăți. Între anii 1889 și 1894, ca elev al Conservatorului din Viena, în cadrul procesului tradițional de învățămînt, scrie cîteva piese de școală, (pian, vioară cu pian, două viori etc.). În clasa lui Robert Fuchs, Enescu atacă apoi formele mai mari, scriind șase piese în formă de sonată, cîteva rondouri, teme cu variațiuni (toate pentru pian), precum și prima parte a unui cvartet de coarde. La

Paris, sub îndrumarea lui Gédalge, Massenet și Fauré [1], Enescu își încearcă puterile creatoare în lucrări simfonice.

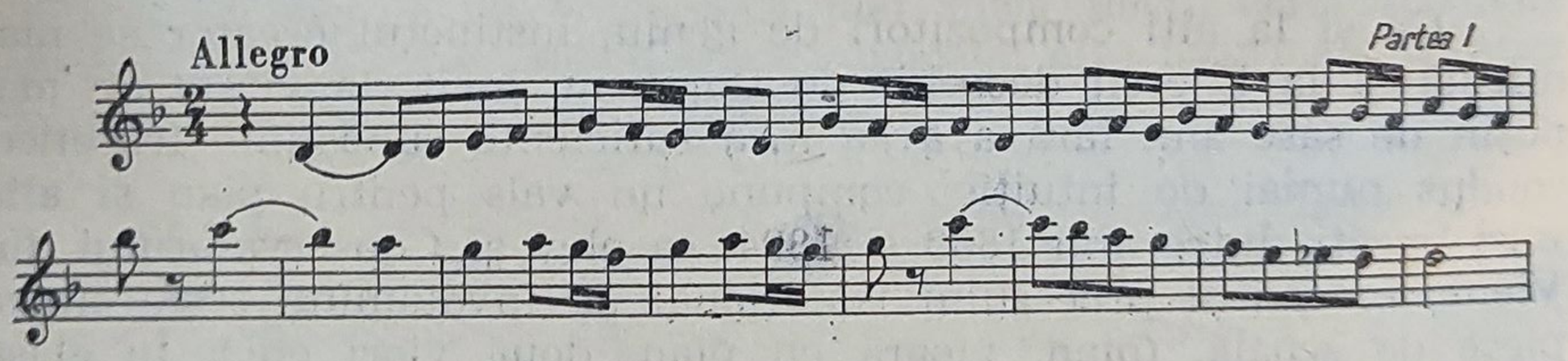
În anul 1895, compune prima *Simfonie de școală (re* minor), cantata *Viziunea lui Saul* (pe text de Eugen Adenis), legenda *Ahasverus* (text de Augé de Lassus), cuprinzînd un prolog și trei tablouri, o *Baladă pentru vioară și orchestră*, precum și o *Uvertură tragică*. În cei doi ani următori, pînă la apariția *Poemei*, Enescu a fost la fel de activ, atît în domeniul creației pentru orchestră, cît și în cel al muzicii de cameră, compunînd în cursul anului 1896 o *Uvertură triumfală*, un *Concert pentru vioară și orchestră*, *Suita română nr. 1*, o *Fantezie pentru pian și orchestră*, cea de-a *doua* și *a treia Simfonie de școală (fa* minor și *fa* major).

În 1897, precedînd *Poema*, tînărul Enescu compune *Suita română nr. 2*, un *Andantino* dintr-o suită pentru orchestră, rămasă neterminată, un *Concert pentru pian și orchestră*, apoi *Tarantela pentru vioară și pian*, o *Sonată pentru vioară și pian* și un *Cvintet pentru suflători*.

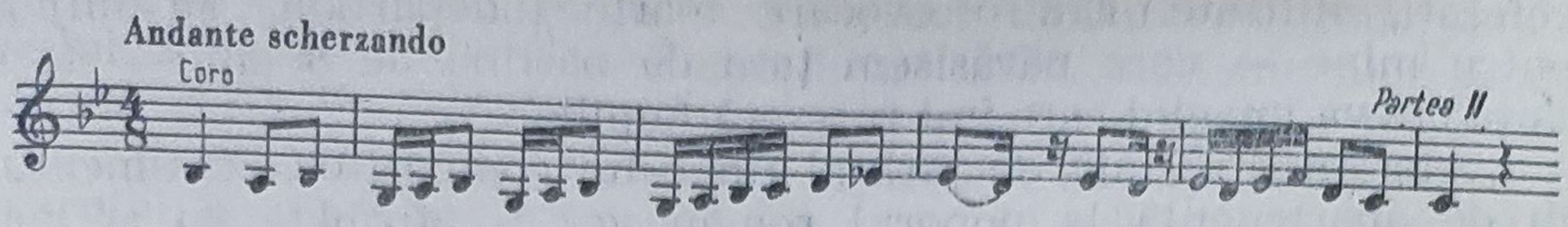
Cum e și firesc, fiind scrise la vîrsta pe care o avea compozitorul pe atunci, aceste lucrări de școală erau încă lipsite de o adevărată notă personală, ele avînd, sub influența muzicii clasice și romantice, un caracter eclectic, înrîurirea muzicii germane fiind mai puternică decît a celei franceze. De admirat este însă precocitatea tehnică, perfecțiunea formală a acestor lucrări, în care suflul larg al dezvoltării tematice arată o timpurie înclinație spre monumental, ceea ce se va manifesta apoi atît de elocvent în simfoniile și suitele sale, în poemul *Vox maris* și în *Oedip*.

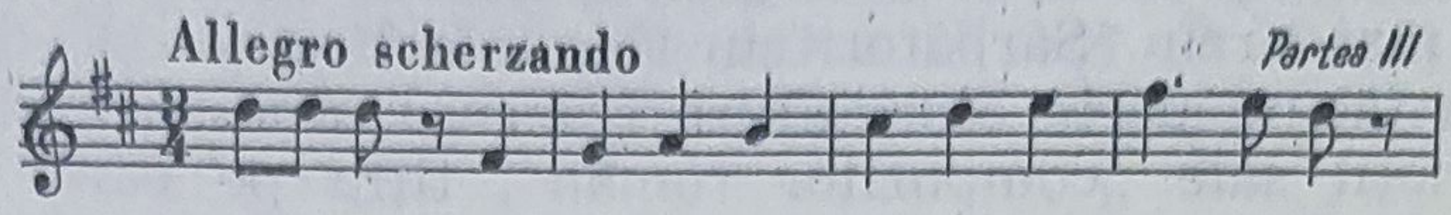
În cele ce urmează, pentru a putea vedea mai bine drumul parcurs de compozitor de la aceste lucrări de debut pînă la maturitate, dăm mai jos cîteva din temele unora dintre lucrările de școală :

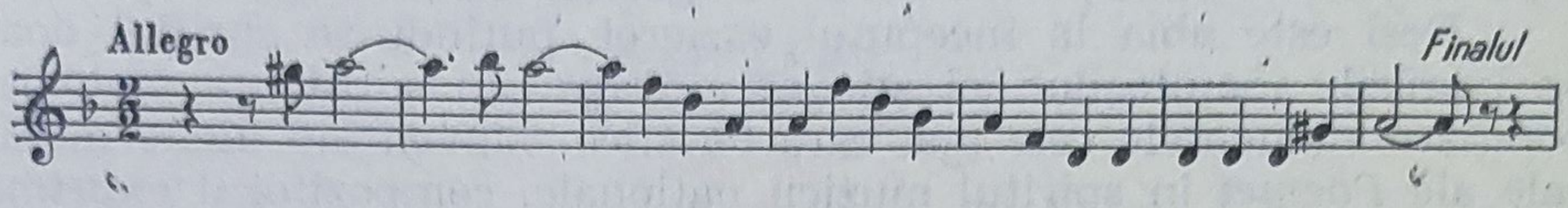
G. Enescu — *Simfonia I* (de școală)



[1] Volumul publicat de Academia Republicii Socialiste România menționează și două *Uverturi* pe care Enescu le-a compus în 1892, în timpul unei șederi la Cracalia, la părinții săi.







Lucrarea cu care Enescu și-a făcut debutul în fața marelui public parizian, *Poema română* — compusă în 1897, și executată la 6 februarie 1898, sub conducerea lui Edouard Colonne — reprezintă continuarea, pe plan superior, a muzicii de orchestră a înaintașilor. Deosebit de semnificativ este faptul că în plin proces de asimilare a muzicii maeștrilor universali, de clarificare a poziției sale față de moștenirea clasică, există deja la Enescu puternica dorință de a se exprima în graiul muzical al țării sale, compunînd cele două suite românești (de școală) și apoi *Poema*. Tînărul compozitor care stă ani de zile departe de țară — întîi la Viena apoi la Paris — deși nu aude muzică românească decît în timpul vacanțelor petrecute în casa părintească, deși primește o educație profesională care mai mult îl depărtează decît îl apropie de muzica națională, compune prima sa lucrare simfonică reprezentativă, în spiritul muzicii noastre populare. Sursele de inspirație sînt încă aceleași ca și cele ale înaintașilor, dar în timp ce ei sînt copleșiți de problema ridicării pe un plan artistic mai înalt al cîntecului popular, adolescentul Enescu găsește soluții de mare ținută artistică.

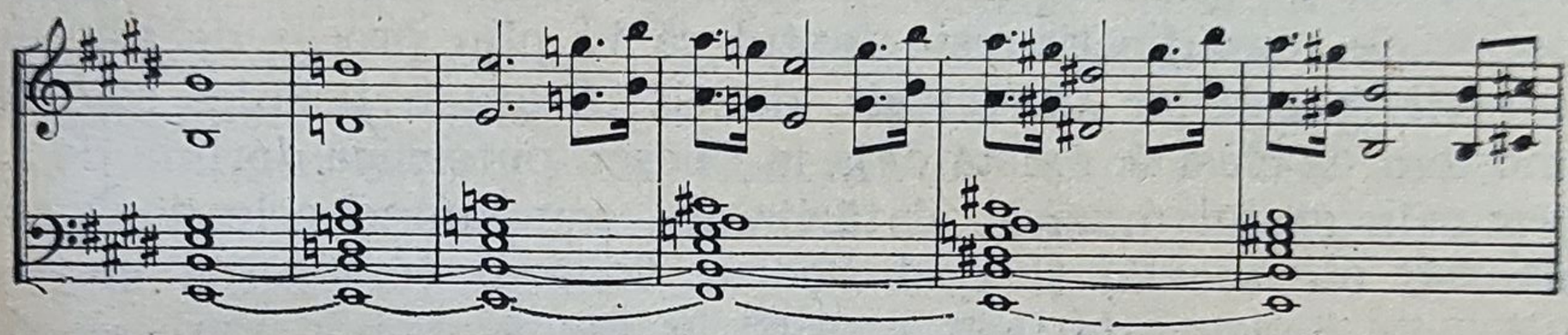
Această manifestare componistică într-un limbaj muzical, ale cărui elemente Enescu și le-a însușit în anii copilăriei, petrecuți în mediul sătesc, asistînd la obiceiurile vieții rurale și ascultînd tarafurile de lăutari, are un caracter de ordin sentimental — transpunerea în muzică a amintirilor unui copil despărțit de timpuriu de casa părintească. În legătură cu această lucrare, în memoriile redactate de Gavoty, Enescu spunea următoarele : „Aveam 15 ani și jumătate cînd am compus-o. Încercasem să pun în această mică Suită simfonică cîteva impresii și amintiri din copilărie, transpuse, sau dacă

preferaţi, stilizate. Era o evocare foarte îndepărtată, un mijloc pentru mine — care părăsisem ţara de baştină de 8 ani — de a schiţa cîteva imagini care îmi fuseseră familiare".

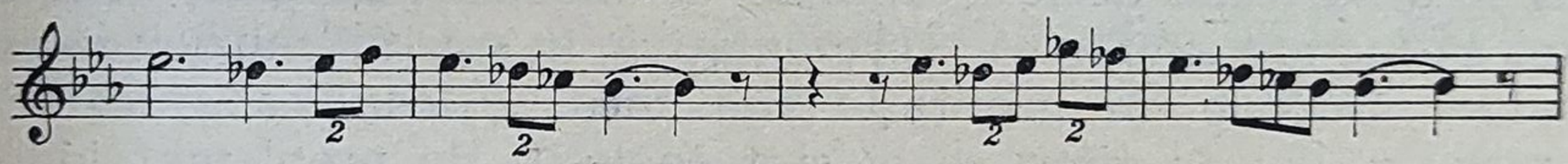
Ataşamentul faţă de ţară al tînărului compozitor, sentimentul său de apartenenţă la poporul român vor fi afirmate cu şi mai multă hotărîre şi subliniate în mod deliberat în activitatea sa creatoare de mai tîrziu. Sărbătorit în Capitala Franţei şi considerat de străini ca făcînd parte din cultura franceză, Enescu a rămas în tot timpul vieţii sale „compozitor român", titlu pe care îl pune pe coperta uneia dintre primele sale compoziţii scrise în anii copilăriei.

Deşi este abia la începutul carierei, putîndu-se sprijini doar pe lucrările înaintaşilor, el ştie să extragă din substanţa melodiei populare elementele cele mai caracteristice ; inventînd ideile muzicale ale *Poemei* în spiritul muzicii naţionale, compozitorul exprimă convingător conţinutul programatic al lucrării.

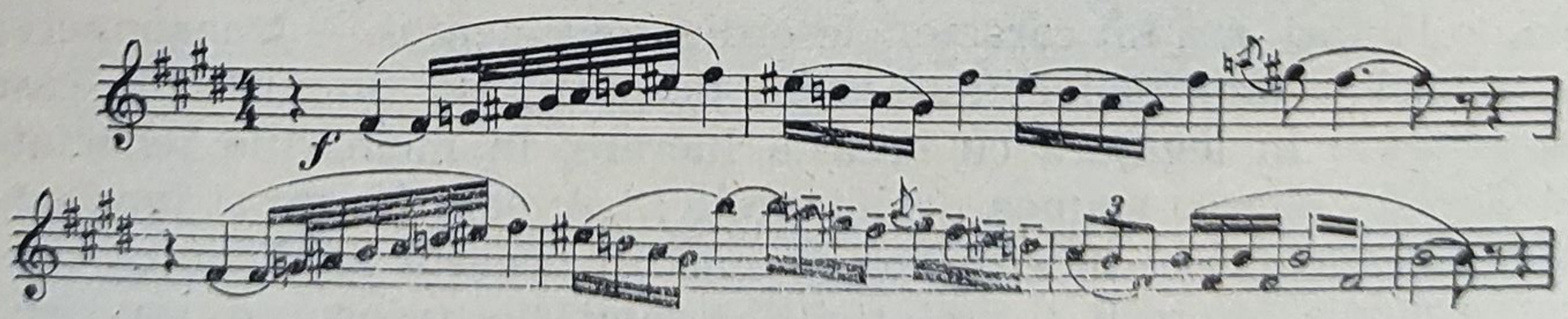
Primul tablou al *Poemei* redă o seară de vară în ajunul unei sărbători, avînd la bază următoarele idei muzicale :



Din depărtare se aude cîntecul preoţilor :

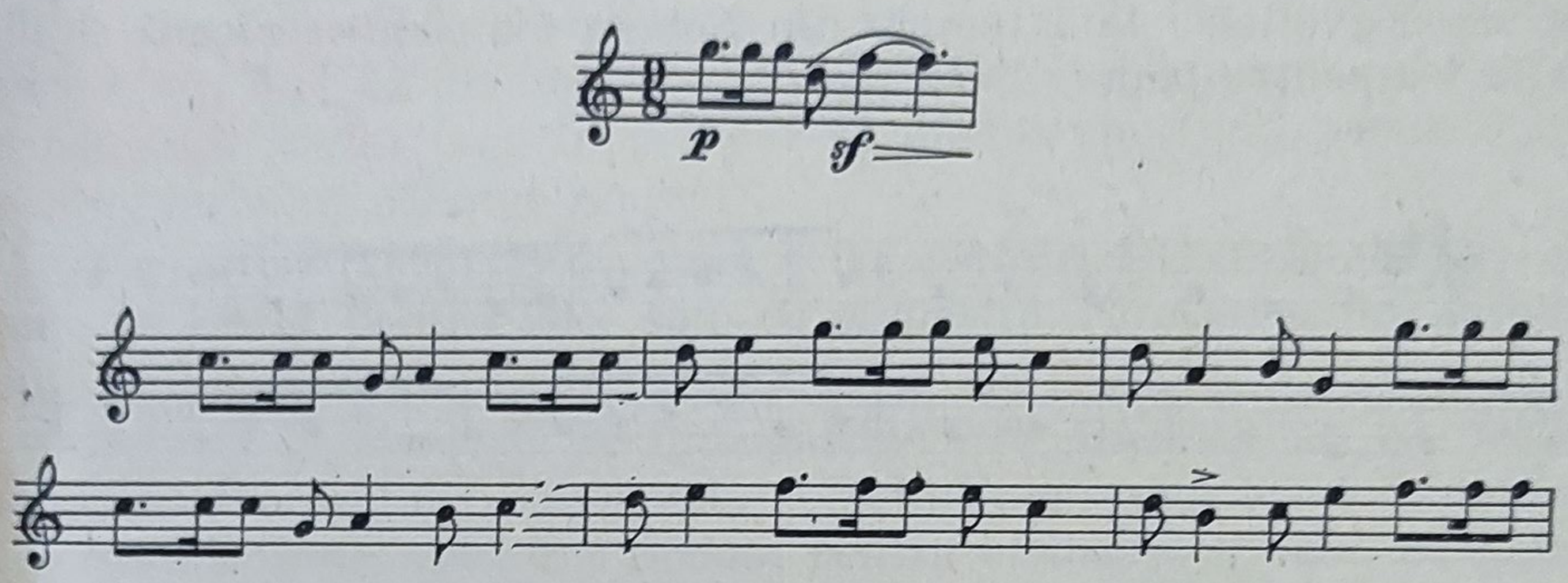


Tabloul următor din această primă parte a *Poemei* sugerează liniştea nopţii, cîntecul păstorilor ; fără a fi o imitaţie a unui cîntec popular, melodia degajă un parfum autentic autohton, care evocă atmosfera calmă, visătoare a peisajelor româneşti.

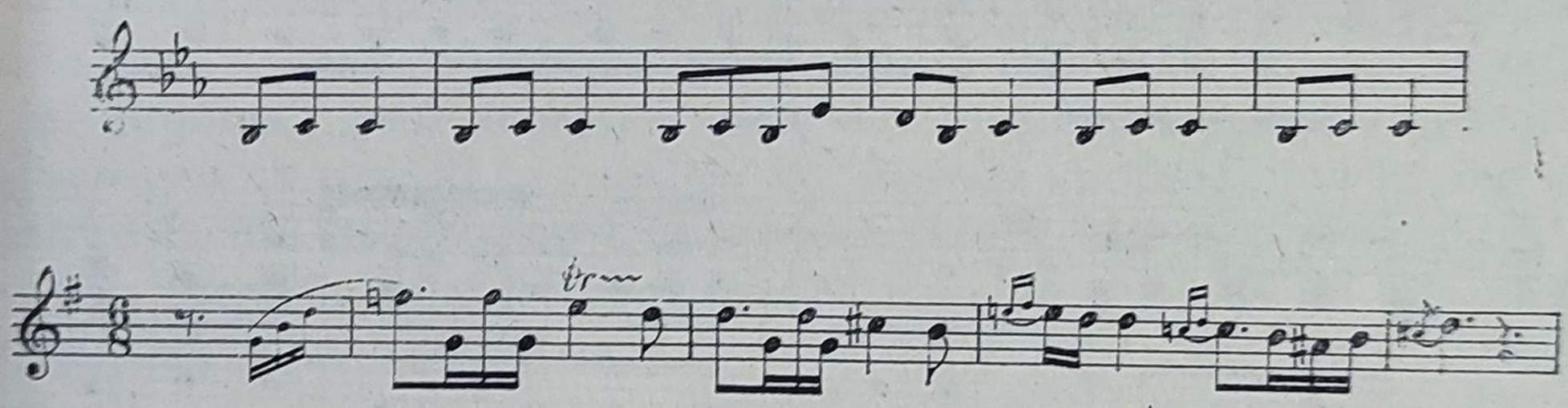


Cea de-a doua melodie din acest tablou este concepută în stilul doinelor, într-un mod atît de autentic, încît numai o analiză atentă permite constatarea că ea este creația proprie a lui Enescu.

În partea a doua a lucrării, intitulată „Zorile și adunarea poporului la petrecere", întîlnim un exemplu edificator, demonstrînd ingeniozitatea cu care compozitorul știa încă de timpuriu să amplifice și să dezvolte motivele (în cazul de față un motiv care redă în mod sugestiv cîntecul cocoșilor la apariția zorilor).



Finalul *Poemei*, imagine sugestivă a unei petreceri populare — strămoșul tuturor lucrărilor românești de acest fel care au urmat — este constituit pe melodii populare lăutărești de dans.

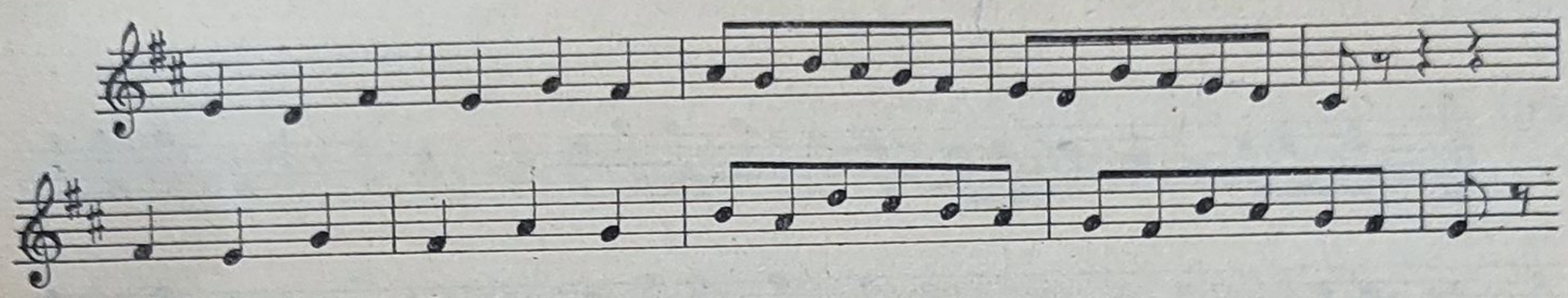


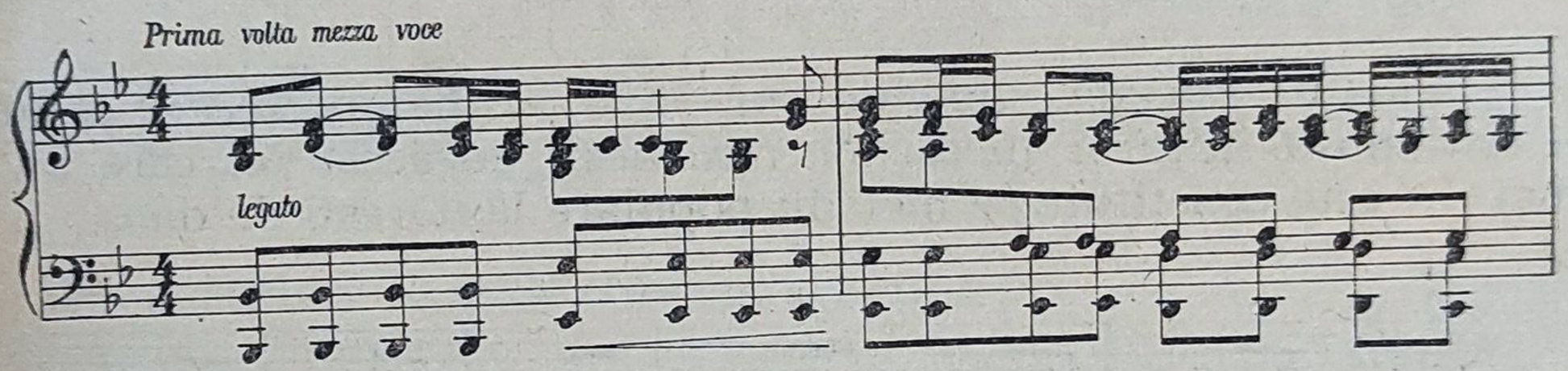
Ceea ce Enescu, la vîrsta de numai 16 ani, reușește să facă sub aspectul dezvoltării simfonice, reprezintă într-adevăr ceva cu totul excepțional și nu este de mirare faptul că *Poema* a întrunit, deja după această primă audiție, elogiile criticii pariziene.

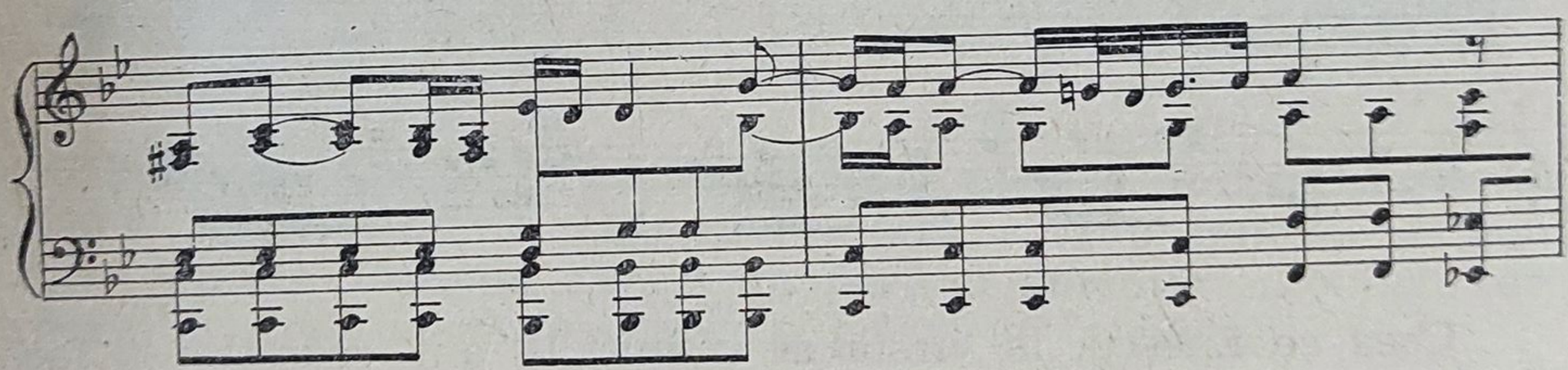
Cele două *Suite române* (de școală) și *Poema* constituie deocamdată prima incursiune în domeniul stilului național. În cei patru ani următori, care despart aceste lucrări de cele două *Rapsodii*, unde tînărul compozitor se întoarce din nou la izvoarele autohtone,

afirmarea personalității sale creatoare are loc pe o altă cale, ce reprezintă o continuare a tradițiilor clasico-romantice.

Suita pentru pian în stil vechi (în *sol*), deși poartă numărul de *opus 3*, a fost compusă cu cîteva luni înainte de prima *Sonată pentru vioară și pian* (în *re*), *opus 2*. Ambele lucrări dovedesc o considerabilă limpezire a stilului său, în comparație cu cel al lucrărilor scrise anterior *Poemei*; el devine acum unitar și concis, construcția formală fiind de o stringentă logică. Influența lui Händel se resimte nu numai în ideile tematice ale celor două lucrări, dar și în modul lor de dezvoltare. Iată temele din *Sonata I-a pentru vioară* și din *Suita I-a pentru pian*:







În același an (1897), Enescu mai compune *Nocturnă* și *Saltarello, pentru violoncel și pian*, precum și un *Trio pentru vioară, violoncel și pian* (manuscrisele ambelor lucrări s-au pierdut).

Un an mai tîrziu, Enescu va acorda muzicii vocale o atenție mai mare. În timpul perioadei de studii, compunînd obligatoriile

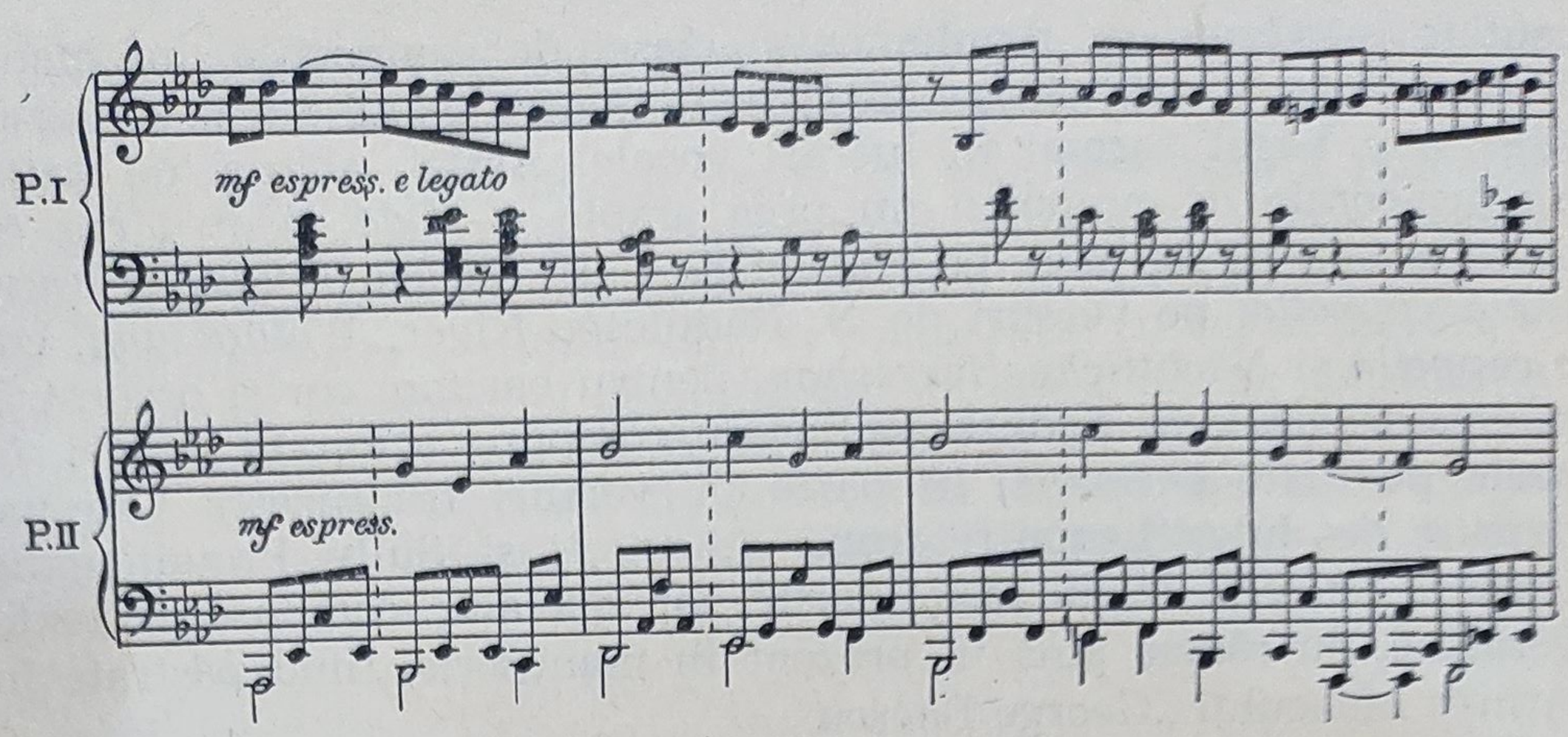
cantate prevăzute de regulamentul clasei de compoziție, nu manifestase, se pare, vreo deosebită atracție pentru genul vocal. Or, anul 1898 este bogat tocmai în lucrări vocale. Astfel, alături de patru lucrări corale de proporții nu prea ample — *Odă*, pentru cor cu acompaniament de pian, pe versuri de I. U. Soricu, *Plugar și ostaș*, cor *a cappella*, pe versuri de N. Rădulescu-Niger, *Waldgesang*, cor *a cappella* și *Nächtliche Heerschau*, pentru bariton, cor și orchestră, pe versuri de I. K. Sedlitz — Enescu compune acum 12 lieduri, în parte pe texte germane, în parte pe versuri franțuzești. Cele pe versuri de Jules Lemaître *(opus 4, nr. 1)* și Sully Proudhomme *(opus 4, nr. 2 și 3)*, au fost tipărite, iar celelalte, compuse pe texte germane, au rămas pînă în prezent în manuscris, fiind păstrate în Arhiva Muzeului „George Enescu".

Tot acum (1898) este compusă și cantata *L'Aurore* (după Le Conte de Lisle), pentru voce solo cu orchestră, care nu aduce nimic nou în stil și tehnică.

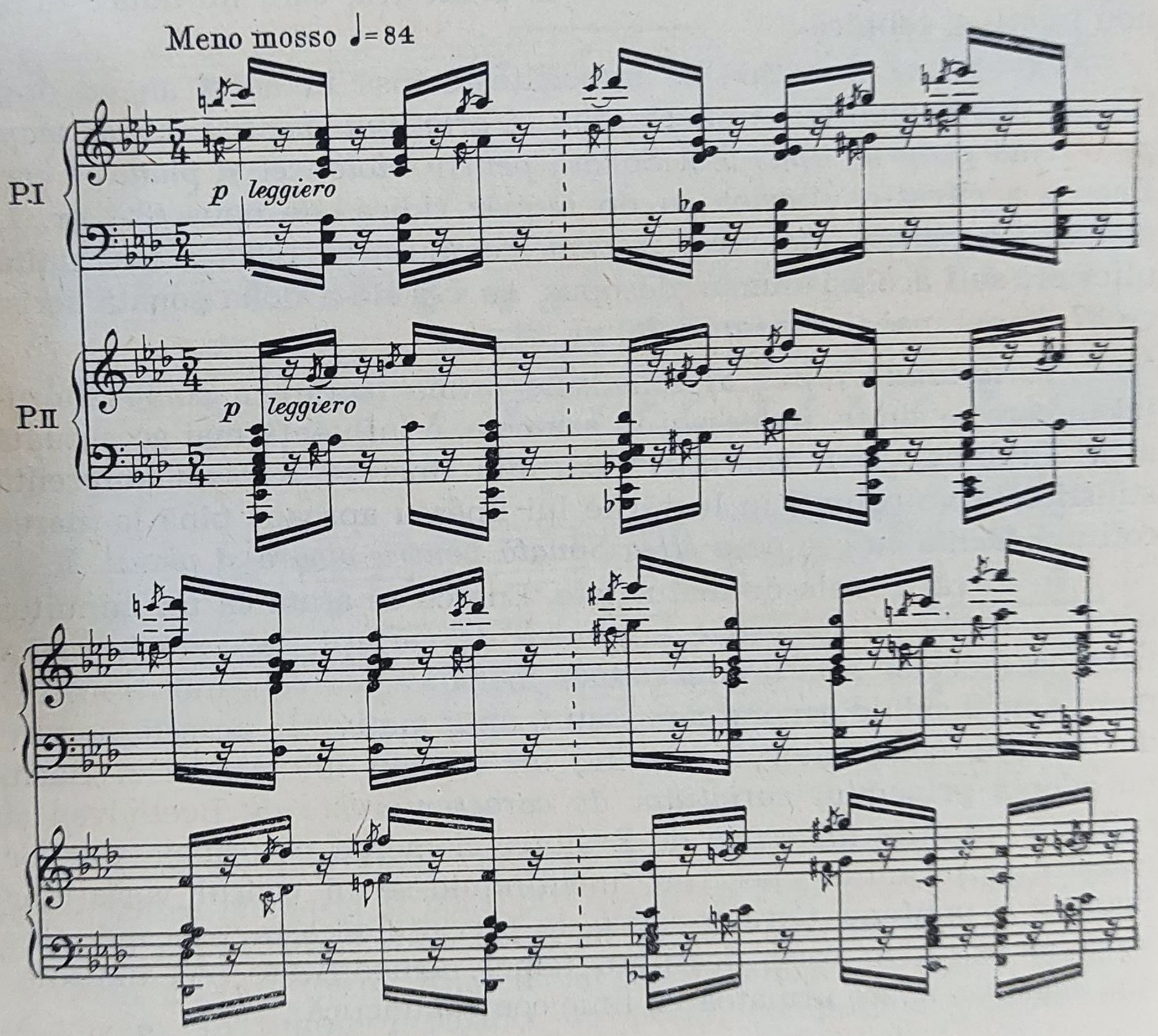
Creația sa muzicală se îmbogățește însă în acest an cu două lucrări instrumentale importante : *Variațiuni pentru două piane pe o temă proprie, opus 5* și *Sonata pentru violoncel și pian*, pe care Enescu a cifrat-o ulterior cu un număr ridicat de opus *(26, nr. 1)*. *Sonata I-a pentru violoncel și pian*, compusă în 1898, a fost unită, ulterior, sub același număr de opus, cu cea de-a doua sonată scrisă cu 37 de ani mai tîrziu *(opus 26, nr. 2)*.

Variațiunile (opus 5) constituie prima lucrare a compozitorului în care se simte, îndeosebi în armonie, o influență mai accentuată a lui Brahms, „zeul adorației" sale din tinerețe, a cărui amprentă stilistică se va resimți în lucrările lui Enescu aproape pînă la marea cotitură făcută cu cea de-*a III-a Sonată pentru vioară și pian*.

În lucrările sale de maturitate, Enescu se arată ca un mînuitor de o excepțională măiestrie a tehnicii de variații, care stă la însăși baza procedeelor sale de dezvoltare melodică, de continuă transformare a unei celule generatoare (sau a unui motiv). În această lucrare de tinerețe, compozitorul, aducînd un omagiu lui Händel și Bach, nu adoptă principiul *variațiilor de caracter* create de Beethoven și cultivate cu atîta măiestrie de Brahms, ci merge pe urmele marilor maeștri ai primului clasicism, menținîndu-se în cadrul variațiilor figurate și polifone. Caracteristică, în privința aceasta, este mai ales *Variația nr. 2*, în care, deasupra temei nemodificate nici melodic, nici armonic, apare următoarea linie contrapunctică :

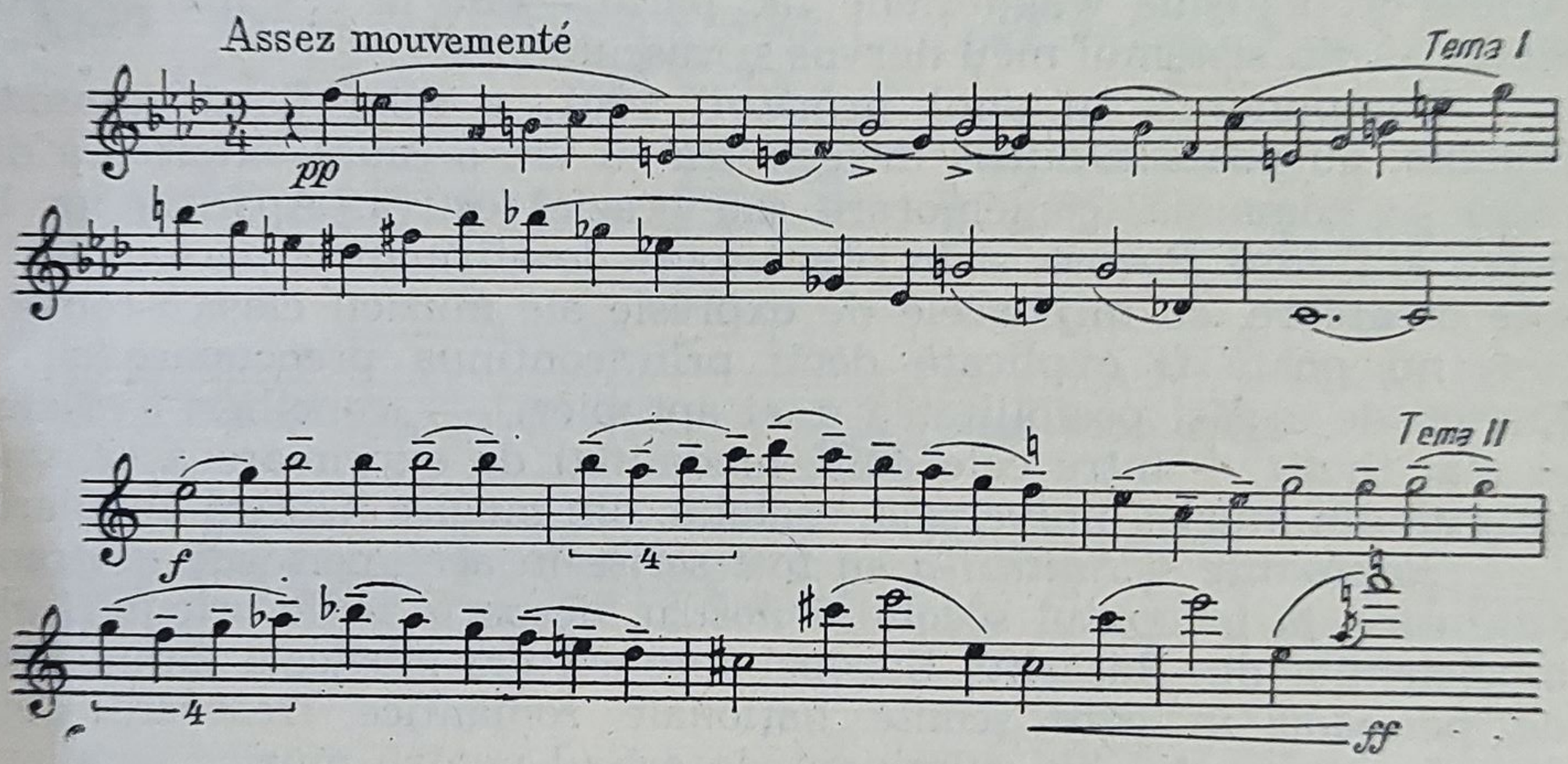


precum și *Variația nr.* 5, tipică pentru procedeele variației figurative.

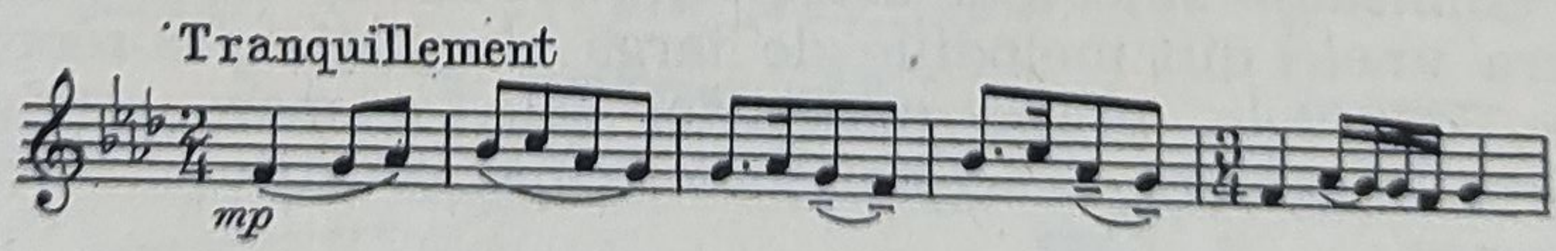


Nu este lipsit de interes faptul că primul motiv al temei *Variațiilor* va servi, cîțiva ani mai tîrziu, ca celulă melodică generatoare, la compunerea Preludiului din *Suita I-a pentru orchestră*. Aceasta are o dublă semnificație : întîi, pentru că anumite motive revin mereu în decursul activității creatoare a lui Enescu, și în al doilea rînd, dovedește că printr-o anumită modificare ritmică a unui motiv, acesta poate primi o accentuată notă populară.

Din recolta anului următor — 1899 — în care Enescu continuă seria cîntecelor pentru voce și pian (rămase și acestea nepublicate), trebuie să subliniem cele trei lucrări instrumentale : *Pastorala pentru orchestră mică*, *Aubade pentru trio de coarde* și, mai ales, cea de-a *II-a Sonată pentru vioară și pian, opus 6 (în fa)*. Aceasta din urmă reprezintă un pas însemnat făcut de compozitor pe calea îmbogățirii și lărgirii conținutului emoțional al muzicii sale și a desăvîrșirii măiestriei în domeniul construcției formale, putînd fi socotită ca fiind cea mai importantă lucrare din acest an. Partea întîi și finalul se încadrează în caracteristicile limbajului clasico-romantic al lucrărilor precedente.



Deși Andantele *Sonatei pentru vioară și pian* conține unele intonații populare, nota sa „românească" se datorește totuși mai mult sferei emoționale, de un concentrat lirism meditativ, decît structurii sale melodice.



În anii următori, personalitatea creatoare a lui Enescu capătă un relief mai conturat. În 1900, pe lîngă două lucrări care pînă în prezent nu au intrat în circulație, ca *Andante religioso, pentru două violoncele și orgă*, *Improptu pentru pian* și *Două cîntece* (între care unul omagial, *De ziua ta*, pe versuri proprii), Enescu compune importantul său *Octet* (patru viori, două violoncele, două viole). Lucrarea, una din acele dovezi ale măiestriei sale precoce, atrage tot mai mult atenția cercurilor muzicale pariziene asupra compozitorului, ca unul dintre discipolii lui Fauré de care erau legate cele mai mari speranțe.

Vîna de melodist a lui Enescu se arătase și în lucrările sale anterioare, dar în *Octet, op. 7*, fluxul melodic este atît de luxuriant, este de o esență atît de nobilă, încît această compoziție constituie o timpurie și elocventă dovadă a excepționalelor sale daruri creatoare.

Atît în melodie cît și în armonie mai străbate încă influența muzicii lui Brahms, iar pe alocuri, mai cu seamă în structura părților modulatorii, sînt prezente și unele inflexiuni cromatice wagneriene, care pot fi regăsite și în alte lucrări, despre care Enescu spunea că „unele cromatisme wagneriene fac parte — de la cea mai fragedă vîrstă — din sistemul meu nervos și vascular“ [1].

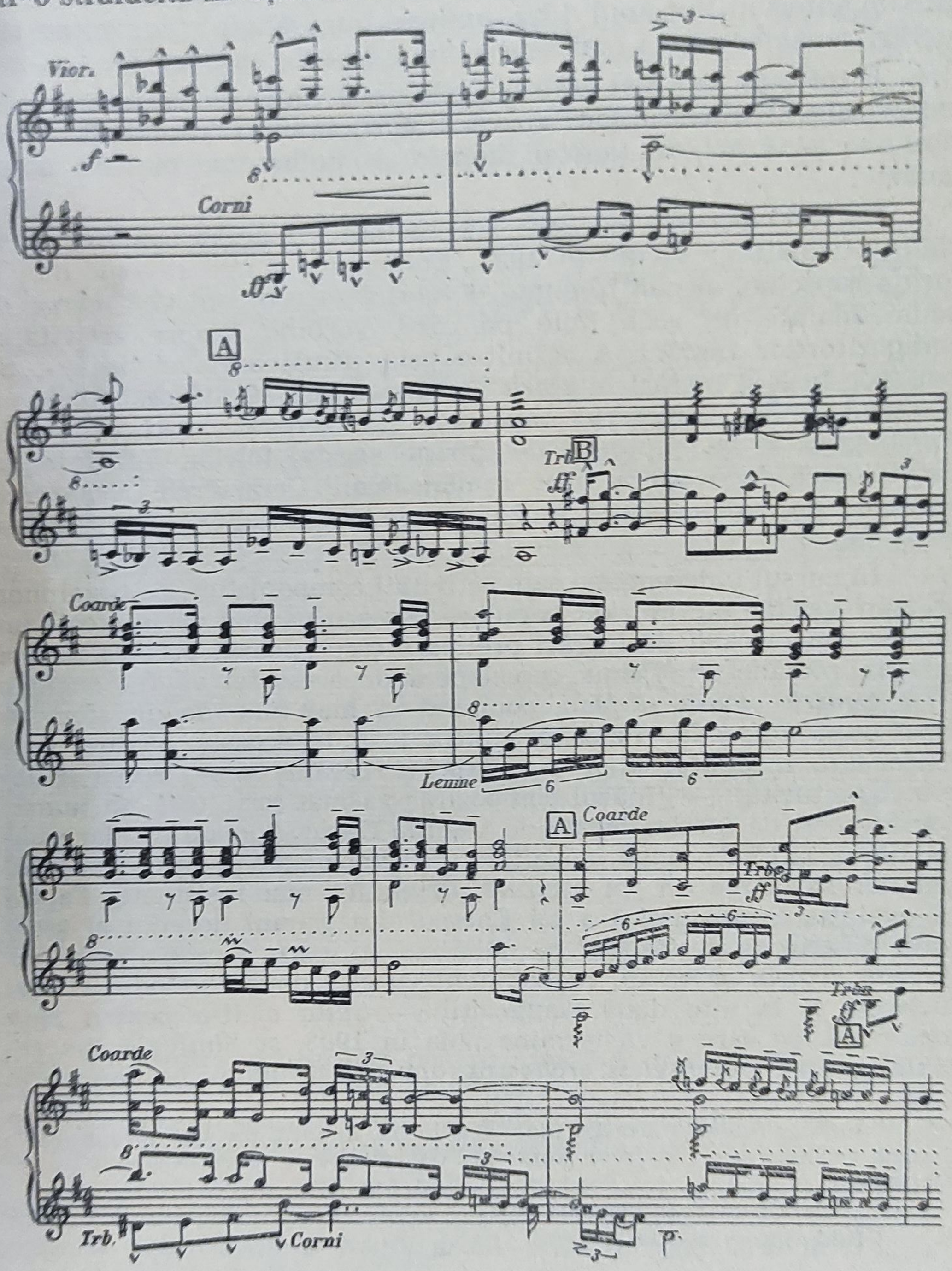
Compunerea, în anul următor, 1901, a celor două *Rapsodii române*, nu poate fi adusă în legătură cu vre-o cauză exterioară directă — comandă, comemorare sau ocazie festivă. Apariția lor la patru ani după *Poemă*, și în plin proces de afirmare a personalității sale creatoare, cu mijloacele de expresie ale muzicii clasico-romantice, nu poate fi explicată decît prin continua preocupare a lui Enescu de a găsi posibilitatea unei apropieri — „concilieri“ va zice el mai tîrziu — între cele două modalități de exprimare a sa, una hrănită din muzica universală, cealaltă, din muzica noastră populară.

Rapsodiile și *Suita I-a* au fost scrise în acea perioadă de tranziție care, la începutul secolului nostru, desparte noile orientări ale muzicienilor din Răsăritul Europei spre cultura muzicală țărănească, de perioada în care școlile naționale romantice trecuseră deja dincolo de punctul lor culminant. Interesul pentru muzica populară orășenească scăzuse, și compozitorii, descoperind un alt izvor folcloric, mai autentic, au găsit în cîntecele și dansurile țărănești o seamă de posibilități de reînnoire a limbajului muzical.

Un compozitor atît de familiarizat cu muzica lăutarilor ca Enescu, admirator sincer al artei lor, trebuia să simtă tentația de a prelucra unele din melodiile de largă circulație ale repertoriului lăutăresc, dîndu-le, grație măiestriei sale, o mare strălucire. O dovadă convingătoare a acestei măiestrii o constituie, între altele,

[1] Ibid., *Op. cit.*, pag. 48.

și următorul exemplu extras din *Rapsodia a II-a*; în măsurile 6—11, sînt suprapuse două din melodiile principale ale lucrării, într-o strălucită înveșmîntare orchestrală.



Pe timpul cînd a scris cele două Rapsodii [1], Enescu vedea în forma rapsodică unica posibilitate de valorificare a melodiilor populare, părere pe care o avea de altfel chiar și mai tîrziu. Astfel, într-un interviu din anul 1927, spunea între altele : „...pentru prelucrări consider că cel mai reușit gen este cel rapsodic“ [2].

După cum am mai amintit, cele două *Rapsodii* au fost primele lucrări ale lui Enescu care au căpătat o circulație mondială, bucurîndu-se pînă azi, în țară și dincolo de hotare, de o mare popularitate.

Cu tot succesul pe care l-a obținut cu aceste lucrări, și în ciuda afirmațiilor făcute în 1927, Enescu nu a mai revenit nici la forma rapsodiei și nici la citate. Evoluția sa componistică merge de acum înainte pe acea linie pe care, vorbind despre activitatea compozitorilor români, a definit-o prin următoarele cuvinte : „Se pot face însă și lucrări în *spirit românesc* fără să utilizezi folclorul, păstrînd totuși caracterul rapsodic... În general, cred că școala românească se va impregna de spiritul acestui folclor, fără intenția vădită de-a face operă brut românească... Caracterele românești, speciale, pe care celelalte muzici nu le pot avea, vor reieși totuși de la sine“ [3].

În cursul îndelungatei sale activități componistice, pe baza unor stilizări variate ale muzicii populare, Enescu va mai da la iveală un număr considerabil de lucrări prețioase care „poartă pecetea țarinei noastre românești“. Prima capodoperă de acest fel va fi *Sonata a III-a pentru vioară și pian*, compusă la mai bine de un sfert de veac după *Rapsodii*. Pînă să ajungă însă la această lucrare, care marchează începutul unei noi etape în creația sa — aceea a deplinei maturități — tînărul compozitor va mai scrie încă un număr considerabil de lucrări legate de tradiția clasico-romantică, dar străduaniile de a găsi o nouă modalitate de exprimare, în care elementul popular să ocupe un rol esențial, devin tot mai insistente. Faptul că evoluția componistică a lui Enescu, din primul deceniu al secolului nostru, se desfășoară pe două căi stilistice paralele, este clar dovedit și prin aceea că, concomitent cu cele două *Rapsodii*, el mai lucrează și la alte două compoziții — *Suita a II-a pentru pian (opus 10)*, pe care o va termina abia în 1903, și *Simfonia concertantă, pentru violoncel și orchestră (opus 8)*, terminată în noiembrie

---

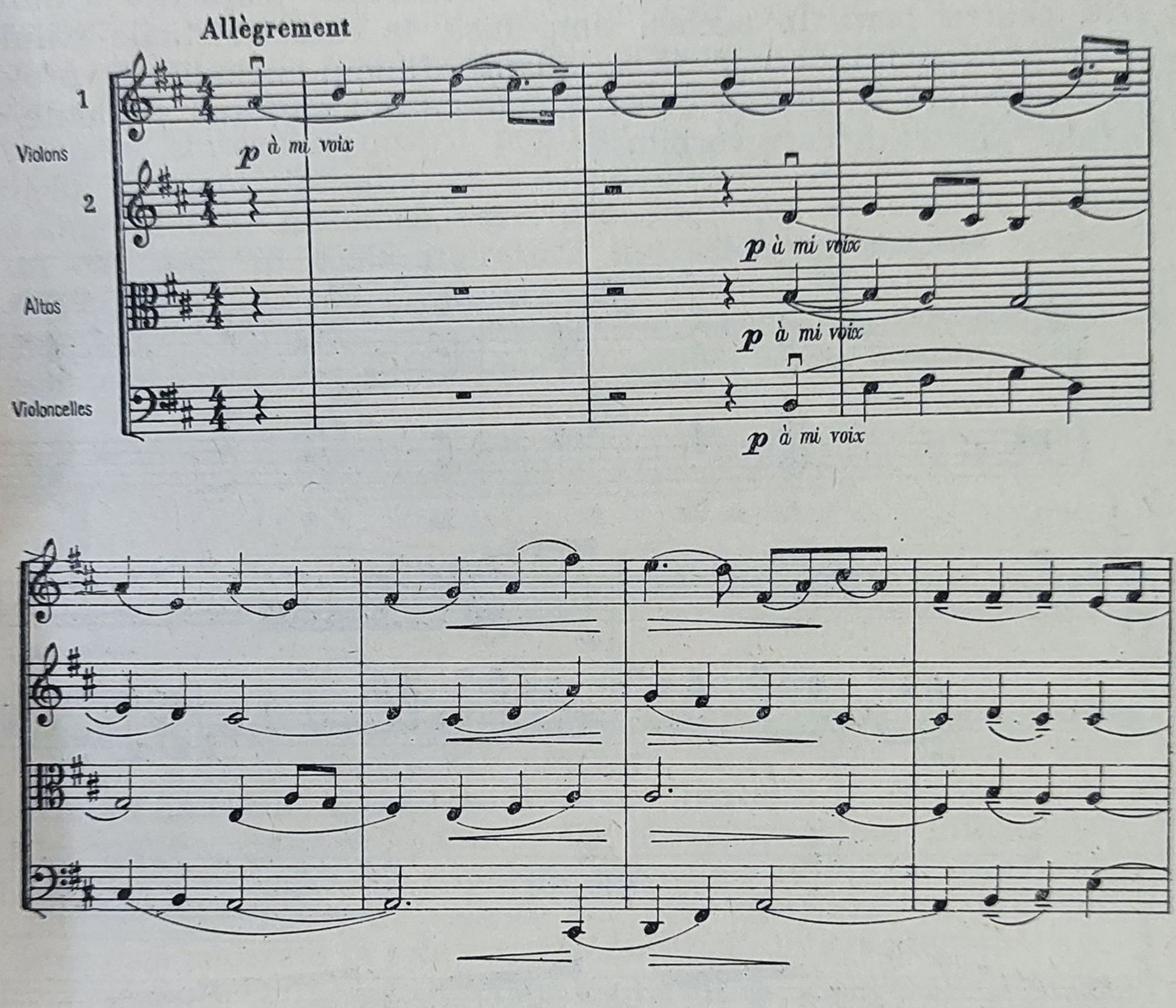
[1] Într-un interviu acordat mult mai tîrziu, în 1928, revistei „Propășirea“, Enescu vorbește de o a treia *Rapsodie*, dar despre a cărei existență nu se știe nimic.

[2] „Patria“, nr. 7, 13 ianuarie 1937.

[3] Ibid., interviul citat.

1901. În *Simfonia concertantă pentru violoncel*, pe lîngă elemente de stil brahmsian, mai ies încă în evidență și unele cromatisme wagneriene.

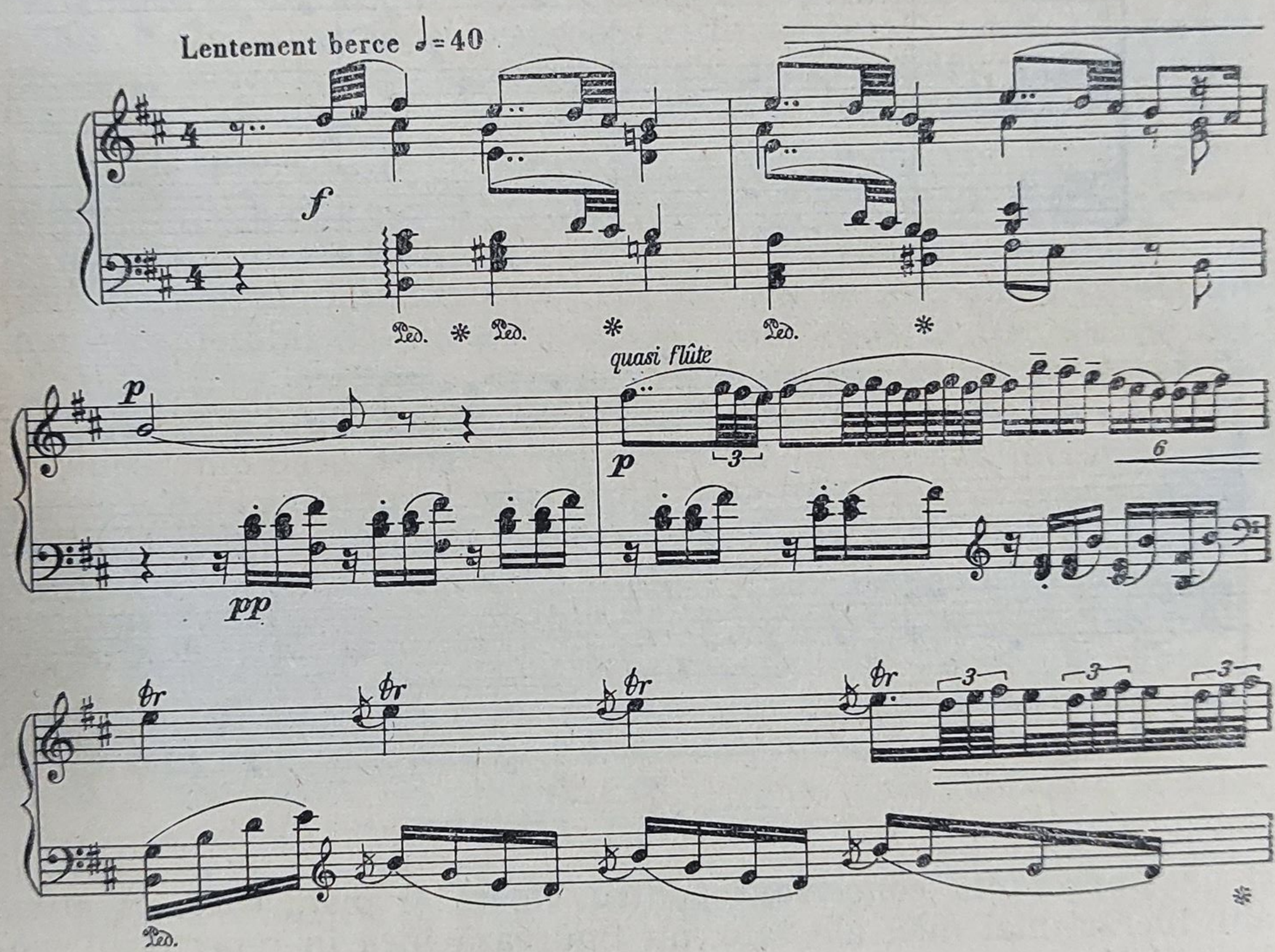
După 1901, an abundent în lucrări de ample proporții, cel următor este un an de relaxare, în care Enescu, în afară de un cîntec pe versuri de Fernand Gregh, *De la flute au cor*, nu a mai scris decît un *Intermezzo* pentru orchestră de coarde (pe nedrept neglijat încă de formațiile noastre simfonice)



și un *Impromptu concertant* pentru vioară și pian, care, ca atîtea alte lucrări mai mici ale sale, nu figurează încă în repertoriul violoniștilor noștri. Din punctul de vedere al limbajului, ele nu se deosebesc de lucrările scrise în cei trei ani anteriori.

Începută, după cum am arătat, în 1901, și terminată în 1903, *Suita a II-a pentru pian, în re (opus 10)* se deosebește de prima, compusă doar cu cîțiva ani în urmă, printr-o considerabilă modifi-

care a stilului, prin înglobarea unor mijloace expresive, în primul rînd armonice, proprii mai ales muzicii franceze de la sfîrșitul secolului XIX. Conținutul expresiv și limbajul *Suitei a II-a* arată, la fel ca și alte lucrări ale lui Enescu compuse acum, o reliefare tot mai accentuată a individualității sale componistice (în ciuda influențelor suferite, în cazul *Suitei* despre care vorbim, din partea muzicii lui Fauré). În fiecare lucrare din această perioadă, influențele se manifestă sub aspecte diferite. Astfel, este suficient să comparăm, în acest sens, factura armonico-contrapunctică a *Octetului* cu scriitura predominant omofonă și de virtuozitate pianistică a *Suitei a II-a pentru pian*. În același timp însă, la caracteristicile stilului său de pînă acum, începe să se adauge filonul melodic de provenienţă populară și, o dată cu el, elemente modale, mai evidente în „Pavana" *Suitei* de care vorbim.

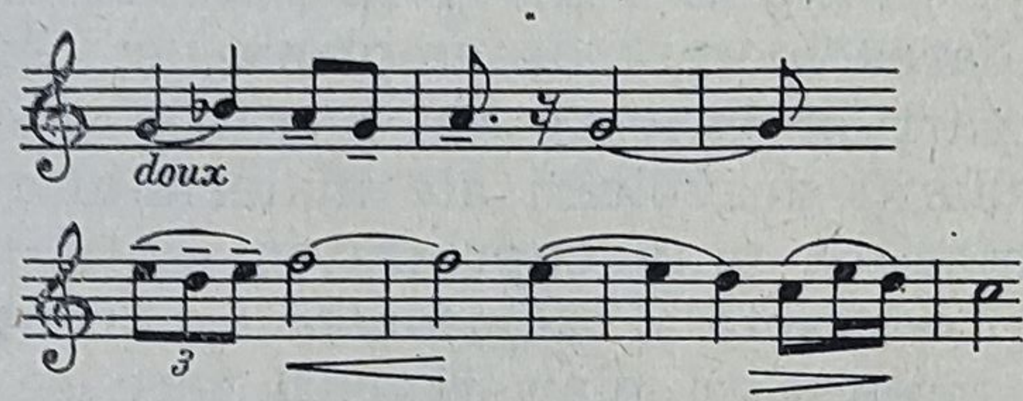


În încercarea de a reda măcar în linii mari procesul de cristalizare a stilului enescian, a trăsăturilor sale constante și individuale, este util să facem o comparație între *Suita a II-a pentru pian* și *Suita I-a pentru orchestră, opus 9* (în *do*), terminată în 1903.

Ambelor lucrări le este comună introducerea, în cadrul general al unui limbaj de provenienţă clasico-romantică, a unor elemente melodice de origine populară.

În *Suita pentru pian*, aceasta se rezumă numai la tema „Pavanei", caracteristicile ei melodice „populare" fiind absorbite pe parcurs de suportul armonic. În schimb, în *Suita pentru orchestră*, elementul autohton se afirmă, cu o deosebită vigoare, pe tot cuprinsul Preludiului.

Ideea şi curajul realizării unei părţi întregi dintr-o lucrare simfonică, exprimînd conţinutul ei doar cu ajutorul unei singure voci, renunţînd la toate mijloacele armonice, polifonice şi de orchestraţie, nu o putea avea decît un compozitor capabil să înţeleagă valoarea cîntecului nostru popular de structură univocală (monodică). Întregul Preludiu, cu toată amploarea sa, se reduce astfel la o singură linie melodică, care, prin lărgimea suflului ei, reprezintă un caz unic în toată literatura muzicală universală. Exprimarea monodică a cîntecului popular a fost ridicată la rangul de principiu simfonic — cu totul remarcabilă fiind măiestria cu care Enescu a construit arcul larg al melodiei din cîteva celule generatoare.



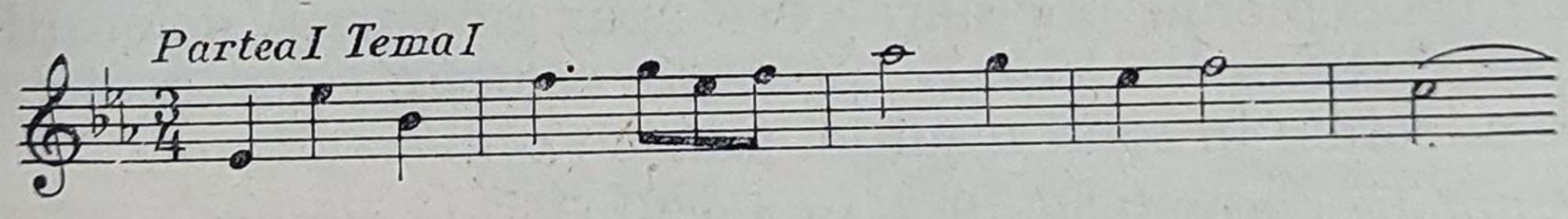
Dacă în acest timp Enescu nu a putut face încă pasul hotărîtor pentru a asigura elementului popular un rol şi mai important şi pentru a trage concluziile necesare în privinţa făuririi unei noi tehnici muzicale, aceasta se datoreşte faptului că era încă prea legat de tradiţia clasico-romantică. De aceea, cu toate inflexiunile melodice de provenienţă populară care apar în cursul celorlalte părţi ale ambelor suite, în ceea ce priveşte structura lor armonică, ele sînt încă ancorate în solul tradiţiei muzicii universale.

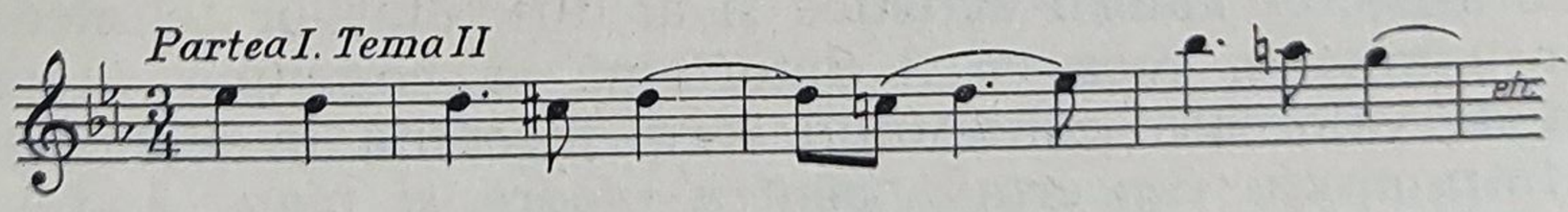
Numit în decembrie 1904 în juriul de examinare al Conservatorului din Paris, Enescu constată lipsa unui repertoriu reprezentativ sub aspectul valorii artistice şi al dificultăţilor tehnice pentru unele instrumente, ceea ce îl determină să compună cîteva piese deosebit de valoroase, continuînd seria începută în anul precedent cu un *Impromptu concertant pentru vioară şi pian*. Astfel a luat naştere *Cantabile şi presto*, pentru flaut şi pian — de o mare nobleţe melodică, în partea întîi, şi de o tehnică briliantă, în presto — pre-

cum și *Allegro de concert* pentru harpă și pian (ambele insuficient cîntate încă de interpreții români). Cu doi ani mai tîrziu, în 1904, la aceste două lucrări se vor adăuga, cu același scop, un poem intitulat *Seara (Au Soir)*, pentru un ansamblu de patru trompete, *Legenda*, pentru trompetă solo cu acompaniament de pian, și un *Konzertstück*, pentru violă și pian. Toate lucrările citate mai sus nu arată deosebiri de stil față de acele compoziții anterioare, care sînt scrise în spiritul tradiției muzicale occidentale.

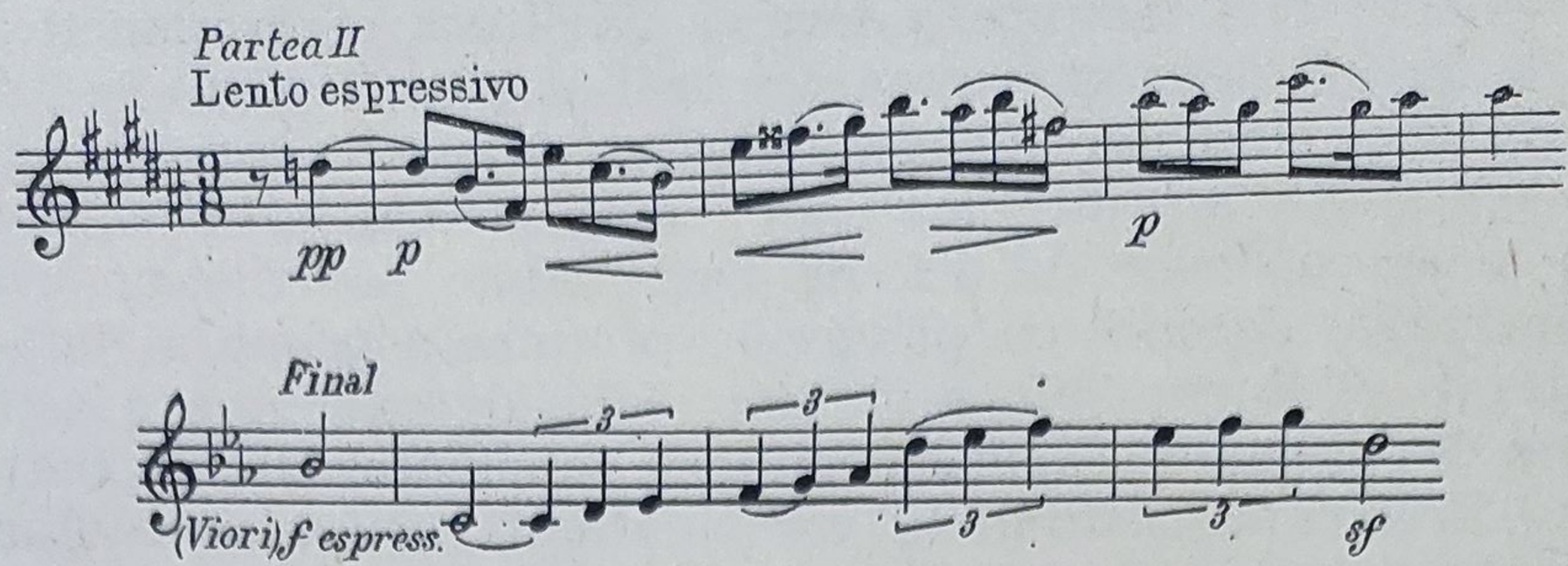
Deși Enescu acordă acum prioritate muzicii instrumentale — dînd la iveală două dintre lucrările sale cele mai importante — *Simfonia I-a* și *Dixtuorul* — totuși el nu neglijează nici genul vocal, scriind aproape în fiecare an cîteva lieduri. Astfel, în 1904, compune duetul pe text german intitulat *Die Kirschen*, pentru sopran și bariton, cu acompaniament de violoncel și pian, iar în anul următor, un lied pe text francez (Albert Samain), intitulat *Le silence*, precum și unul pe text românesc, *Doina*, pentru voce, violă și violoncel.

Însușirile de simfonist „înnăscut" ale lui Enescu, dovedite atît de timpuriu prin *Rapsodii*, *Suita I-a* și *Octet*, capătă o și mai plastică reliefare în *Simfonia I-a, op 12 (mi bemol, 1903)* [1] unde, la fel ca și în următoarea lucrare de amploare, în *Octet*, forma sonată (care stă la baza părților externe ale lucrării) oferă compozitorului posibilitatea unor largi dezvoltări ale materialului tematic, servind totodată și la tălmăcirea unui cuprinzător conținut de idei și sentimente. În cazul concret al *Simfoniei I-a*, conținutul emoțional izvorăște dintr-un irezistibil elan juvenil care se afirmă victorios în partea întîi și în final; partea a doua (mediană) este expresia unui cald lirism, atît de caracteristic lui Enescu. Suflul larg al melodiei din Andante este în vădit contrast cu caracterul incisiv, lapidar, al temelor din celelalte două părți ale lucrării.





[1] Amintim că în anii de studii la Conservator, Enescu compusese în prealabil trei simfonii de școală.



Cu toate că *Simfonia I-a* a fost compusă încă sub influența ultimilor maeștri ai romantismului, ea este totuși mai puțin brahmsiană, atît în conținut, cît și în privința formei, decît *Dixtuorul* pe care Enescu îl va compune peste trei ani și, incontestabil, mai puțin wagneriană decît unele părți ale unor lucrări de mai tîrziu. Elementul popular, în general absent în structura melodică a părților extreme, străbate în schimb, simțitor, în Andante.

Deși elementul „național" se reduce la anumite formule și fragmente melodice, așa cum reiese din exemplul de mai sus, *grație conținutului ei*, întreaga *Simfonie* poartă în mod indubitabil pecetea caracterului autohton. Împletirea armonioasă a clarității și vioiciunii cu meditația nostalgică, echilibrul — pe care l-am numi latin — între conținut și formă, indică sfera geografică din care face parte compozitorul.

În anul 1906, Enescu termină și *Dixtuorul, opus 14*, pentru zece instrumente de suflat, lucrare de proporțiile și complexitatea unei simfonii. Conținutul ei luminos o situează în nemijlocita apropiere a *Simfoniei*, cu deosebirea doar că de data aceasta nota dominantă nu este acel suflu eroic, acea revărsare victorioasă de energii nestăvilite care străbat prima și ultima parte a *Simfoniei*, sau meditația concentrată a părții ei mediane, ci o serenitate plină de grația „vieneză" — în părțile cu mișcare mai vie — și o caldă reverie în părțile lente. Limbajul cu care este exprimat acest conținut nu diferă în general de acela al lucrărilor anterioare — doar unele inflexiuni cu iz popular, ca un ecou al plaiurilor natale, apar mai frecvent în structura melodică a lucrării, îmbinîndu-se în mod unitar cu altele provenind încă din muzica lui Brahms sau din muzica populară vieneză.

Chiar dacă stilul *Dixtuorului* nu lasă să se întrevadă încă acel specific enescian de mai tîrziu, și mai persistă încă o seamă de influențe — lucru firesc pentru vîrsta la care lucrarea a fost compusă — trebuie admirată însă, fără rezervă, măiestria contrapunc-

tică și desăvîrșita stăpînire a formei. Scriitura contrapunctică este încă cea legată de organizarea vertical-armonică a vocilor suprapuse, proprie clasicilor și romanticilor, folosind doar pe alocuri unele combinații acordice mai noi. Grija pentru eufonie este evidentă, de aceea, celor de azi, ne par ciudate părerile unor critici de acum patru decenii, cu privire la pretinsa asprime a limbajului armonic al lui Enescu din acel timp. Iată, de exemplu, o astfel de părere a lui Emanoil Ciomac, eminent cunoscător al creației enesciene: „Preferînd nesfîrșitele combinațiuni polifonice căutării de acorduri noi, armoniile lui Enescu, fără îndoială foarte îndrăznețe, uneori aspre sau acide, nu tind desigur să inaugureze un nou limbaj armonic. Ele sînt de cele mai multe ori rezultatul mersului liber al diferitelor părți de contrapunct ce se combină, se împletesc sub fantezia cea mai capricioasă a compozitorului“ [1].

Demn de reținut din citatul de mai sus este constatarea că Enescu nu tinde „să inaugureze un nou limbaj armonic“. Situîndu-l pe Enescu în peisajul muzicii europene din primul deceniu al secolului XX, vom putea constata că, spre deosebire de cei mai mulți dintre compozitorii reprezentativi de o vîrstă cu el, care, fie sub influența lui Debussy, fie însușindu-și concepții estetice diametral opuse impresionismului — ca bunăoară expresionismul — manifestau tendințe categorice de a rupe cu tradiția, muzicianul român își afirmă individualitatea creatoare, rămînînd fidel acesteia.

Dixtuorul, precum și marile realizări aparținînd primei etape a creației enesciene, în domeniul simfonic și în cel de cameră, reprezintă, împreună cu *Octetul* și *Simfonia I-a*, acea bază solidă pe temeiul căreia compozitorul își va înălța impunătorul edificiu sonor al *Simfoniilor a II-a* și *a III-a* și, mai tîrziu, partea întîi a *Simfoniei a IV-a* (neterminată).

În cei doi ani care urmează după terminarea *Dixtuorului*, Enescu se odihnește parcă de eforturile creatoare ale anilor anteriori, compunînd doar cîteva lieduri, dintre care două pe texte germane, *Entsagen* (1907) și *Morgengebet* (1908), și ciclul de 7 *cîntece* pe versurile lui Clément Marot (1495—1544), ultimul continuator al poeziei trouverilor. Muzica redă cu o mare autenticitate gingășia și eleganța versurilor, parfumul lor arhaic, fără ca în melodia și suportul ei armonic să urmărească o reconstrucție artificioasă a stilului epocii.

În anul următor, 1909, Enescu revine la muzica de cameră care i-a dat întotdeauna satisfacția unor realizări deosebite. Prima lucrare pe care o termină este un *Scherzino* pentru cvintet de

---

[1] Revista „Muzica“, nr. 5—6, 1921.

coarde (vioară, violă, violoncel și contrabas) cu pian. Se pare că acest *Scherzino* (care nu a fost executat încă niciodată) urma să facă parte dintr-o lucrare completă pentru această formație mai rar folosită în muzica de cameră.

Dar, absorbit de ideea unei lucrări noi — este vorba acum de *Cvartetul pentru pian și coarde în re, opus 16, nr. 1* (1909) — Enescu nu a mai revenit la lucrarea anterioară, pentru a o termina.

Cvartetul, opus 16, este primul dintre acele lucrări de muzică de cameră care dovedesc preferința violonistului Enescu pentru combinația instrumentelor de coarde cu pianul — instrument prin excelență armonic.

Spre deosebire de cel de-*al doilea Cvartet pentru coarde și pian* de mai tîrziu, de *Cvintetul pentru coarde și pian* și de *Simfonia de cameră* — lucrări în care partea pianului are aceeași structură polifonică densă ca și ansamblul de coarde — în *Cvartetul nr. 1*, pianul are un rol preponderent acordic omofon. În acest sens, pianul se opune, pe planul timbrului sonorității, instrumentelor cu coarde. Conținutul emoțional și limbajul acestei lucrări se înrudesc, prin predominarea elanului viguros, cu cele ale *Simfoniei I-a* și ale *Dixtuorului*.

În cursul celor zece ani care despart *Simfonia a II-a (la major*, 1912—1914, fără număr de opus) de cea anterioară, în muzica europeană au loc mari prefaceri. Față de curentul muzical postromantic, cu un rol încă dominant în muzica occidentală — ilustrat prin Debussy, Reger, Skriabin, Schönberg (acesta din urmă, din perioada expresionistă) — se manifestă reacții tot mai puternice. Noile tendințe creatoare anunță crepusculul unei lungi perioade istorice, care a stăpînit timp de un secol muzica europeană.

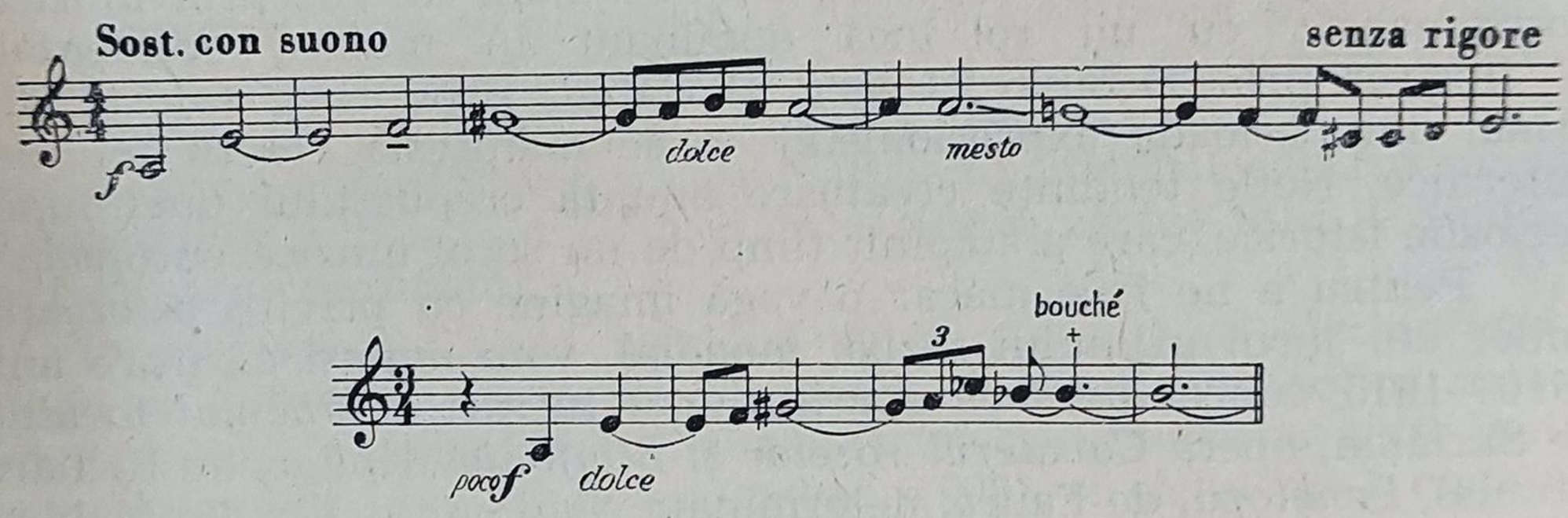
Pentru a ne face măcar o vagă imagine cu privire la creația anilor din jurul primului război mondial, vom aminti că între anii 1910—1915, concomitent cu apariția unor lucrări ca *Poemul focului*, de Skriabin, opera *Cavalerul rozelor* și *Simfonia Alpilor*, de Richard Strauss, *Penelopa*, de Fauré, neterminata *Simfonia a X-a*, de Mahler, *Pierrot Lunaire*, de Schönberg, apar și lucrări născute dintr-o cu totul altă concepție estetică. Acestea aparțin unor compozitori care se încadrează, fie în curentul neoclasic, ca Malipiero și Casella, fie în curentul folcloric, ca Stravinski (*Petruška* și *Sărbătoarea primăverii)*, Janaček *(Jenufa)*, sau Bartók (baletul *Prințul cioplit din lemn*), afirmînd tot mai categoric voința de reînnoire a muzicii europene, atît în conținut, cît și în modul de exprimare.

Credincios marilor tradiții clasico-romantice, Enescu nu a aderat la niciunul din curentele reformiste, nici chiar la acelea în care inovațiile radicale erau făcute de pe platforma muzicii

populare. Astfel, *Simfonia a II-a* nu vădește tendințe reformiste, iar față de *Simfonia I-a*, ea reprezintă doar cuprinderea unei sfere emoționale mai largi și, în același timp, o mai mare măiestrie în rezolvarea problemelor legate de construcția simfonică. Sub aspectul limbajului, ea nu se abate însă de la tradiție.

Simfonia a II-a mai diferă de *Simfonia I-a* și printr-o scriitură contrapunctică mai densă, deși, în aceeași măsură ca și în prima, polifonia este organizată după considerente predominant verticale. În privința structurii armonice, se poate afirma că în *Simfonia a II-a* compozitorul este mai tributar limbajului postromantic, existînd anumite similitudini de stil cu muzica lui Strauss, de exemplu. Influența întregului curent postromantic este sesizabilă deci și în materialul tematic al *Simfoniei*.

Față de *Simfonia I-a*, în ciuda caracterului emoțional contrastant al părții lente, *Simfonia a II-a* păstrează o anumită unitate tematică față de celelalte părți cu mișcare vie. Principiul ciclic, care va deveni un element caracteristic pentru creațiile enesciene, se manifestă din plin și în această lucrare. În acest sens, următoarea idee melodică, din partea întîi (făcînd parte împreună cu prima idee din grupul secund de teme), apare cu anumite modificări și în „Andante giusto", partea mediană a *Simfoniei*.



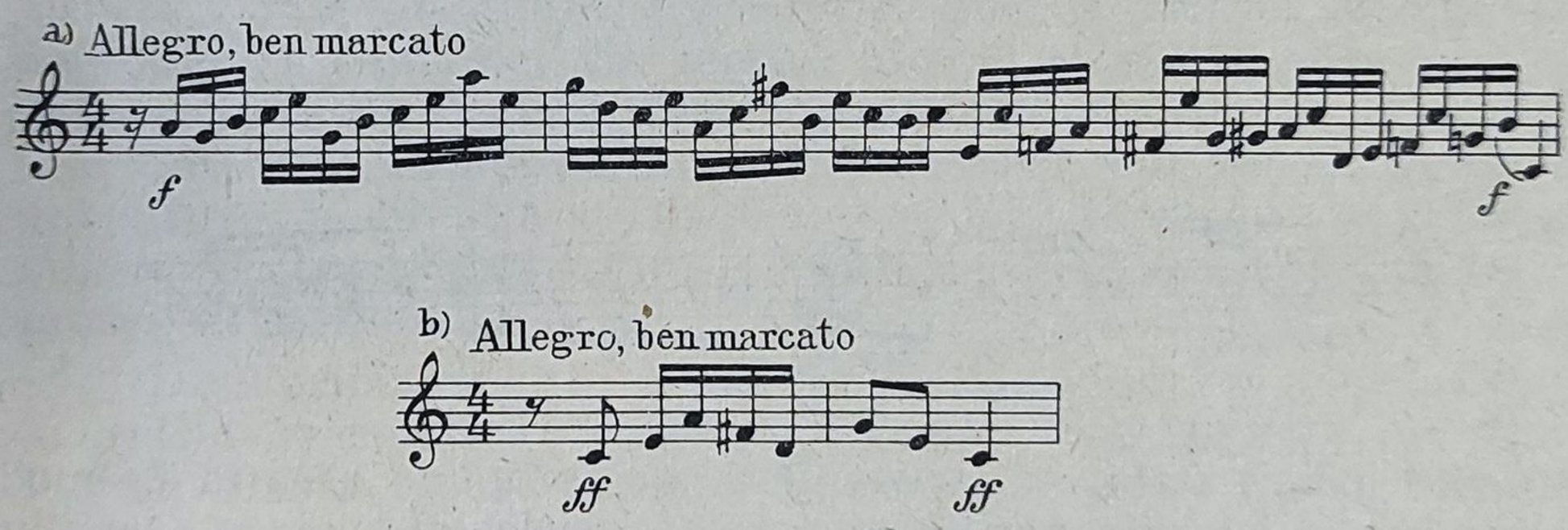
În finalul acestei lucrări întîlnim, pentru prima dată în muzica lui Enescu, o temă cu o structură pronunțat cromatică. Trebuie să precizăm însă că de data aceasta, acest cromatism nu provine din acea sursă despre care spunea Enescu că „unele cromatisme wagneriene fac parte — din cea mai fragedă vîrstă — din sistemul meu nervos și vascular", ci își are originea în structura cromatică specifică unor cîntece populare. Elementul cromatic anticipează aici anumite caracteristici de stil, proprii mai ales ultimei sale perioade de creație.

Mai trebuie adăugat că *Simfonia a II-a* nu poartă număr de opus, autorul ei nefiind, după propriile sale mărturisiri [1], pe deplin mulțumit de ea [2], fapt pentru care intenționa să o supună unei revizuiri și refaceri. Fiind absorbit mereu de alte planuri creatoare, Enescu nu a putut duce la bun sfîrșit ceea ce își propusese, ca și în cazul *Simfoniei a IV-a* și *a V-a*, ambele rămase neterminate.

Repunerea în repertoriu a *Simfoniei a II-a* a oferit prilejul de a se constata că, deși este mai puțin omogenă ca stil decît *Simfonia I-a* și *a III-a* și decît *Suitele*, ea reprezintă, în ansamblul muzicii românești, o creație deosebit de importantă.

Suita I-a demonstrase atît marea inventivitate melodică a lui Enescu (În Preludiu, după cum am mai arătat, întregul conținut expresiv e comprimat într-o singură linie melodică), cît și largile sale posibilități de exprimare în domeniul armoniei (dovedite în celelalte părți ale *Suitei*).

Suita a II-a pentru orchestră, opus 20 (avînd aceeași tonalitate, *do* major, ca și prima), compusă în vara anului 1915, este alcătuită din șase părți — Uvertură, Sarabandă, Gigă, Menuet grav, Aria și Bourrée. Ea ni-l înfățișează pe compozitor ca pe un stăpînitor desăvîrșit al scriiturii contrapunctice. Partea întîi a *Suitei a II-a*, Uvertura, în formă de fugă cu două teme — pe cît de savant construită (pe alocuri în șase voci), pe atît de convingătoare și din punct de vedere expresiv — ar putea purta subtitlul „omagiu lui Bach", nu fiindcă ar avea asemănări stilistice cu muzica patriarhului de la Eisenach, ci fiindcă ea demonstrează același echilibru desăvîrșit între conținut și formă.



---

[1] Adrian Rațiu, „Simfonia a II-a de George Enescu", revista „Muzica", nr. 7, anul 1961.

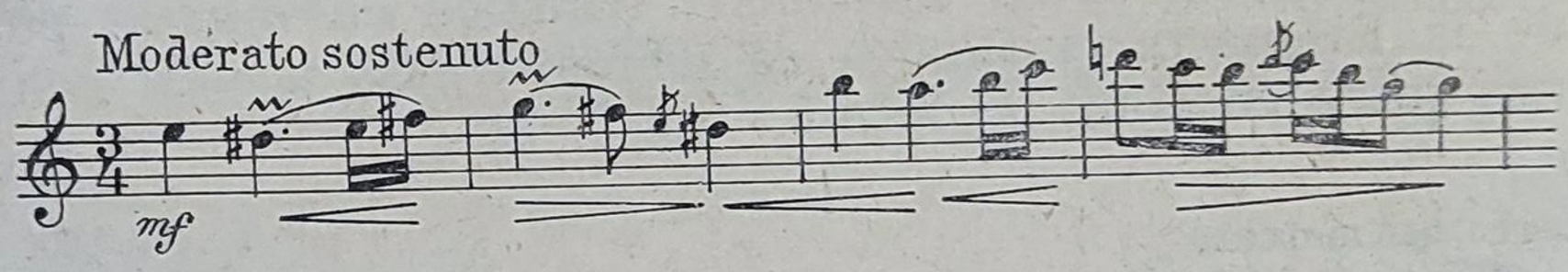
[2] După singura audiție care a avut loc în București la 15 martie 1915, sub conducerea compozitorului, nu a mai fost executată decît după moartea lui Enescu, de către Orchestra Radioteleviziunii, sub conducerea lui Iosif Conta.

Alfred Alessandrescu, într-un articol, face următoarea caracterizare acestei *Suite* : „Domnul Enescu păstrează în toate lucrările sale forma cea mai clasică, de aceea cea mai desăvîrșită așa cum ne-au lăsat-o marii plăsmuitori de formă. În această privință noua sa *Suită* pentru orchestră e mult înrudită cu scrierile lui Bach (mai ales Uvertura) și Beethoven (Bourrée)“ [1].

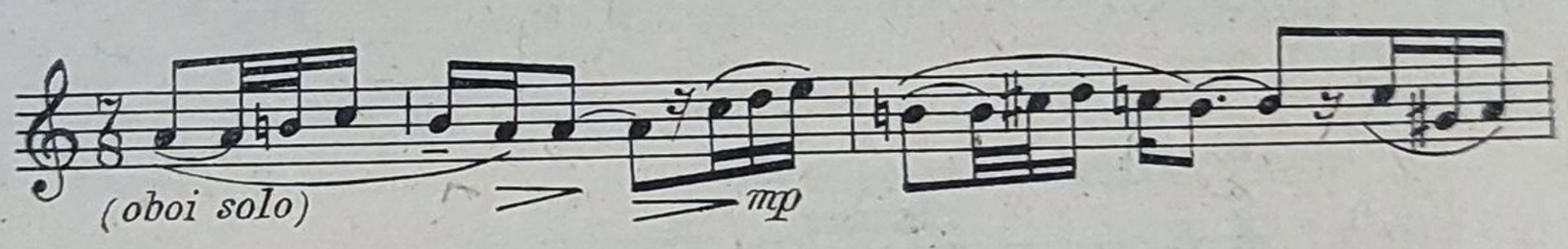
La cele afirmate de Alessandrescu se poate adăuga că, cu excepția părților lente din *Suita a II-a* — Sarabanda și Aria — în celelalte părți, cu mișcare vie, Enescu este mai tributar marilor modele clasice decît în oricare altă lucrare a sa din această epocă. În ceea ce privește părțile lente, se simte, după cum tot Alfred Alessandrescu spune, „o pronunțată influență a pămîntului natal, influență ce se traduce printr-o încîntătoare culoare orientală, ce se desprinde din diferitele sale lucrări“ [2].

În această perioadă, în care adevăratul cîntec popular era încă insuficient cunoscut de majoritatea compozitorilor noștri, se credea că influența pămîntului natal se manifestă printr-o „culoare orientală“, împrumutată în general din muzica lăutărească orășenească. Ea reiese, într-adevăr, din structura melodică a Sarabandei și din cea a Ariei, atît de nostalgică :

Sarabanda



Aria

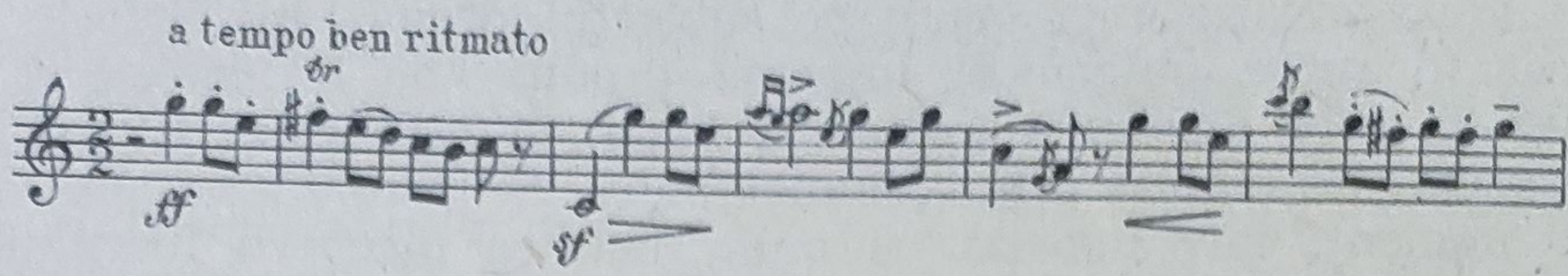


Dar este incontestabil că, poate fără a-și propune aceasta în mod intenționat, chiar și în părțile cele mai „clasicizante“, ca de exemplu în Bourrée, străbat adeseori și unele accente ale muzicii țărănești, întipărite încă din copilărie în memoria lui Enescu.

---

[1] A. Alessandrescu „Suita a II-a de Enescu“, în revista „Muzica“ nr. 4/1916.

[2] Revista „Muzica“ nr. 4, 1916, „Art. cit.“.



Executată în primă audiție în București, la 27 martie 1919, de Orchestra Ministerului Instrucțiunii Publice, sub conducerea autorului, *Suita a II-a* constituie, împreună cu *Simfoniile I-a* și *a III-a* și cele două *Rapsodii*, acea parte a creației lui Enescu care, pînă acum 10—15 ani, era singura cunoscută de publicul nostru iubitor de muzică. Cea de *a treia Simfonie*, în ultima ei versiune, din 1921, apare la distanță de mai bine de zece ani față de cea de-a doua. Ea s-a născut în anii mult frămîntați ai primului război mondial, 1916, al cărui efect pustiitor Enescu l-a putut constata pe pămîntul țării cotropit de dușman. Desigur, în această cea mai amplă dintre lucrările sale simfonice, după *Vox maris*, Enescu avea intenția să nu redea imaginea războiului (prima și a doua parte), dar este incontestabil că muzica *Simfoniei a III-a* constituie o emoționantă tălmăcire a unor stări sufletești, provocate de evenimentele din acei ani întunecați. Față de nota dramatică sumbră a primelor două părți, finalul — avînd un caracter de imn — poate fi considerat ca expresia victoriei, adevărului și binelui.

Enescu face parte dintre acei puțini compozitori contemporani care, ca Honegger, Prokofiev și Șostakovici, au mai putut să spună, cu ajutorul acestei forme muzicale cu un trecut atît de glorios, lucruri noi și esențiale. Aruncînd o privire asupra procesului de dezvoltare a simfoniei din secolul nostru, se poate afirma că *Simfonia a III-a* de George Enescu reprezintă încheierea prestigioasei linii simfonice Brahms-Schumann, compozitorul român reușind să îmbogățească, cu aspecte inedite, cea mai reprezentativă formă a muzicii europene din ultimele două secole, la capătul unui lung proces de dezvoltare a ei.

Deși prima audiție a acestei simfonii (la 26 februarie 1921, în cadrul concertelor Orchestrei Colonne, sub direcția lui Gabriel Pierné) a avut loc în Capitala Franței într-un moment cînd atîtea curente noi solicitau favoarea publicului, ea s-a impus ca una dintre cele mai importante lucrări simfonice ale timpului.

În același an, în care începea să compună *Simfonia a III-a*, Enescu scria și primele măsuri ale acelei lucrări care va reprezenta cea mai de seamă contribuție a sa la îmbogățirea patrimoniului muzicii universale, opera *Oedip*.

Ideea creării unei opere pe subiectul dramei lui Sofocle s-a născut în urma puternicei impresii produse de un spectacol cu *Oedip*, la care Enescu a asistat la Paris, în care rolul titular era interpretat de marele actor Mounet-Sully. Se pare că începînd din acel moment, care datează cu mult înaintea începerii lucrului la această operă („Oedip mi-a ocupat gîndirea timp de 25 de ani"), Enescu a căutat mereu soluția muzicală cea mai potrivită pentru realizarea unei creații de muzică dramatică, demne de o capodoperă a literaturii universale. Realizarea operei a fost facilitată de literatul francez Edmond Fleg, care i-a alcătuit libretul [1], într-o limbă de o deosebită plasticitate și concizie, din cele două piese ale lui Sofocle : *Oedip rege* și *Oedip la Colona*.

Compunerea monumentalei lucrări *Oedip (opus 23)* a cerut compozitorului mai mult de zece ani. Schița pentru pian a fost începută în 1920 și terminată în 1923 ; apoi, pînă la 27 aprilie 1931, dată la care a sfîrșit orchestrarea operei, Enescu a șlefuit fără încetare muzica, pînă cînd a reușit să-i dea perfecțiunea pe care o dorea.

Pentru conștiinciozitatea artistică a lui Enescu, printre alte mărturii sînt semnificative și următoarele sale cuvinte referitoare la opera *Oedip* : „În timp ce scriam partițiunea a trebuit să exercit asupra mea un control foarte sever, pentru a despuia materialul și a-l purifica pînă la limita extremă. Am pus în această operă toată substanța ființei mele, tot sufletul meu" [2].

În lumia acestei afirmații se poate înțelege cum a reușit Enescu să creeze o lucrare care nu este numai deasupra tuturor lucrărilor românești de acest gen, dar figurează, pe plan universal, printre cele patru-cinci capodopere ale muzicii dramatice din prima jumătate a secolului nostru [3].

Cu atît mai mult trebuie să regretăm că *Oedip* a rămas singura lucrare de muzică dramatică a lui Enescu și că ea nu a fost

---

[1] În vederea reprezentării operei și în București, textul a fost tradus în românește, cu o remarcabilă artă, de criticul muzical Emanoil Ciomac.

[2] Ioan Massoff, „George Enescu — omul", interviu apărut în „Adevărul" nr. 15 995, 13 martie 1936.

[3] Iată doar cîteva păreri ale unor muzicologi străini (Franța și Belgia), exprimate cu ocazia premierei de la Paris (1955) și Bruxelles (1956) : „*Oedip* rămîne pe același rang cu *Pelléas și Mélisande* sau *Ariadne et Barbe-Bleue* și cu *Penelope*, una din culmile artei lirice". (René Dumesnil).

„Ar trebui zeci de pagini pentru a putea arăta toate cuceririle și toată grandoarea lucrării ; în orice caz, ele situează pe compozitor la nivelul celor mai mari muzicieni". (Pierre Moulaert).

„Ansamblul este înălțător, nobil și tragic. *Oedipul* lui Enescu ne apare ca una din cele mai mari creații dramatice din prima jumătate a secolului, o autentică capodoperă a genului". (Jean C. Bartson).

urmată de realizarea unei alte opere pe care compozitorul intenţiona s-o scrie, operă al cărei libret ar fi avut la bază conţinutul baladei *Meşterul Manole*.

Într-un interviu acordat în anul 1936 ziarului „Dimineaţa", Enescu spunea : „De multă vreme sînt frămîntat de o idee . . . mă gîndesc la o veche legendă a ţării mele în care o femeie este zidită în construcţia unei mînăstiri. Lucrarea aceasta s-ar numi «Meşterul Manole». Dar . . . nu sînt grăbit. Iubesc prea mult muzica pentru a o sacrifica în împlinirea unei sarcini grăbite". Şi mai departe : „Mă frămîntă însă de multă vreme cum să soluţionez nodul dramatic al acestei capodopere anume zidirea Anei în mînăstire. Scena aceasta prezintă dificultăţi imense pentru a fi înfăţişată publicului. Pînă ce nu voi găsi o soluţie pentru închegarea acestui conflict, nu voi putea scrie nici un rînd de partitură".

Ultima frază a acestui citat, alături de cîteva pasaje referitoare la Oedip, publicate de Gavoty în *Entretiens avec Georges Enesco*, ne dezvăluie concepţiile lui Enescu asupra genului muzicii dramatice.

În convorbirile sale cu Gavoty, compozitorul îşi exprimă următoarea părere : „Convingerea mea este că nu te duci la operă numai ca să auzi muzică. O operă reuşită trebuie să aibă o acţiune şi un text inteligibil".

Ca toţi marii reformatori ai operei, Monteverdi, Gluck, Mozart şi Wagner, Enescu împărtăşea şi el convingerea că opera trebuie să constituie o îmbinare armonioasă între acţiune, text şi muzică, toate aceste elemente fiind chemate să *contribuie împreună* la realizarea scopului final al unei opere, acela de a trezi o cît mai intensă emoţie artistică, printr-o plastică reliefare a ideii fundamentale a dramei.

Simţindu-se atît de aproape de muzica lui Wagner, este posibil ca el să fi fost oarecum influenţat de ideea acelui „Gesamtkunstwerk" a maestrului de la Bayreuth, dar în privinţa realizării acestei idei cîtă deosebire ! Cu toată înrîurirea muzicii lui Wagner, pe care Enescu însuşi o recunoaşte [1], tocmai în lucrarea sa dramatică influenţa wagneriană este neînsemnată. Ea se manifestă doar în folosirea de leitmotive, precum şi în faptul că, la fel ca în operele lui Wagner, în locul „formelor închise", preferate de Gluck

---

[1] „...Compozitorul de care sînt legat carnal este Wagner. El mi-a dat cele mai puternice emoţii. Astăzi, după atîtea decenii de la primele atingeri cu muzica Pan-ului de la Bayreuth, mă cutremur încă. Wagner îmi produce o răscolire fizică, îmi scormoneşte întreaga fiinţă, mă zguduie din temelii", Miron Grindea, „George Enescu", „Cuvîntul liber", nr. 19, 17 martie 1934.

și Mozart, muzica lui *Oedip* reprezintă un flux simfonic continuu, care se adaptează cu o deosebită flexibilitate acțiunii.

După cum se știe, leitmotivul nu este o invenție a lui Wagner, revenirea în cursul unei piese a unor motive sau celulele melodice caracteristice, cu scopul de a sublinia stări sufletești înrudite, se întîlnesc și în muzica vocală din secolele XV—XVIII.

În creația de operă a lui Monteverdi, Grétry și Méhul, leitmotivul apare pentru prima dată cu o funcție dramatică, ca mijloc de caracterizare a personajelor.

În muzica simfonică, el a fost introdus de Berlioz (*Simfonia fantastică*, *Lelio* sau *Retour à la vie* etc.) sub formă de „idee fixă"; revenirea unor teme și motive cu rol de comentar psihologic este de altfel o caracteristică proprie și unor poeme simfonice ale lui Liszt (*Tasso, Lamento e trionfo ; Faust* etc.).

La Enescu, tehnica leitmotivului se deosebește de cea a lui Wagner, atît în privința extensiunii — cele folosite de compozitorul român fiind reduse, în general, la proporțiile unui motiv scurt și incisiv, spre deosebire de cele ale lui Wagner, care adeseori au lungimea și caracterul unei adevărate teme — cît și în privința unui dublu rol al lor. Leitmotivele din *Oedip* au atît o funcție psihologică, de caracterizare a personajelor, cît și una arhitecturală, fiind menite să asigure o mai mare organicitate a țesutului simfonic. Astfel, modul lor de tratare seamănă adeseori cu travaliul tematic al unei simfonii.

„Simfonică ... este titlul pe care îl revendic pentru această operă a vieții mele, în care mi-am pus toată inima. Dar dacă sînt simfonist, aceasta este, dacă pot spune așa, fără intenție, cum fără intenție este și întrebuințarea pe care o dau leit-motivului" [1].

Unul dintre principalele leitmotive ale operei este cel al lui Oedip, care conține intervalul de cvartă mărită. Prin frecvența sa, acest motiv imprimă limbajului lucrării, în mod firesc, o anumită amprentă intonațională. Este posibil ca în *Oedip*, intervalul de cvartă mărită să fie de provenienței populară ; cert este însă că în afara compunerii lui *Oedip*, acest interval, care fusese rar întîlnit în muzica occidentală a secolului XIX, este folosit cu predilecție de mai toți compozitorii secolului XX (pe de o parte din cauza caracterului său expresiv, pe de altă parte, din cauza instabilității tonale pe care îl imprimă melodiei, oferind posibilitatea unei interpretări armonice mai libere).

---

[1] Bruyr José, „Un entretien avec ...Georges Enesco", „Le Guide du concert", nr. 24, 13 martie 1936.

O anumită asemănare a lui *Oedip* cu dramele wagneriene constă în absența belcanto-ului de tip italian. Enescu a ales declamația melodică cu scopul ca „publicul să înțeleagă textul" și ca „acțiunea să se lege repede", astfel cîntarea *arioso* este rezervată doar pentru momentele lirice ca, de exemplu, în prima scenă și în ultimul tablou al operei. Trebuie subliniat faptul că recitativul enescian include adeseori unele elemente tematice.

Cu toate că procesul de creație al acestei lucrări a durat un deceniu, în care modul de exprimare a compozitorului era în lentă, dar în continuă transformare, stilul lui *Oedip* este totuși deosebit de unitar și de personal. Deși modalitățile de exprimare melodică izvorăsc din două sfere deosebite, una universală, alta populară, elementele de provenienţă eterogenă ale limbajului, grație puternicii sale individualități creatoare, au fost topite într-un tot organic.

Libretul lui *Oedip* ar fi tentat pe oricare alt compozitor să folosească un limbaj arhaizant, cu scopul creării unei atmosfere cît mai „autentice", adecvate epocii și mediului în care se petrece acțiunea. Enescu s-a ferit însă de o asemenea reconstrucție istorică a tiparelor melodice grecești, pe care le-ar fi putut cunoaște din cele cîteva exemple rămase de la vechii elini. Compozitorul și-a impus o moderație și în privința utilizării gamelor populare românești care mai păstrează o anumită înrudire cu structura melodiilor din timpul monodiei antice. O folosire exclusivă sau predominantă a lor ar fi constituit, în cazul operei *Oedip*, o limitare a modului de exprimare. Este însă incontestabil că în limbajul muzical al operei există un mare număr de elemente de provenienţă populară, motive și formule melodico-ritmice de tot felul. Un exemplu în această privinţă ni-l oferă de pildă monologul lui Oedip din tabloul doi al actului al II-lea, conținînd motive care, după cum a atras atenția muzicologul Lazăr Octavian Cosma, au o mare asemănare cu melodia baladei populare *Dunăre, Dunăre*.

În afară de motivele de origine populară, în *Oedip* găsim alte elemente, cu caracter mai general, ca de pildă structura *parlando rubato* a melodiei, precum și modul ei de ornamentare. Ar fi însă exagerat să se afirme că Enescu a urmărit în mod deliberat crearea unei lucrări cu trăsături specific naționale. În cazul lui *Oedip*, ca și în cazul altor lucrări ale compozitorului, rămîne valabilă afirmația: „Aceeași depășire a datelor explicit românești prin sublimarea lor în formele clasice tradiționale. Aceeași continuă îmbogățire a propriului limbaj muzical cu principiile caracteristice artei contemporane, îmbogățire care se datorește mai mult unei creșteri firești, unei reale necesități interioare, decît unei puternice in-

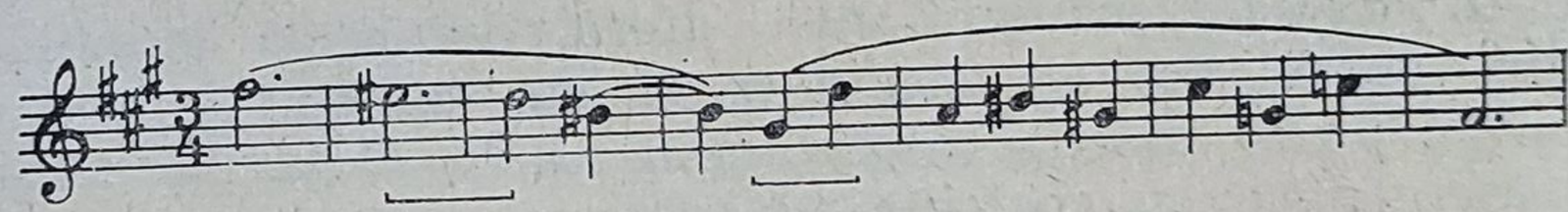
fluențe din afară"[1]. Îmbinînd toate cuceririle muzicii din cele 20 de secole care ne despart de epoca lui Sofocle, profitînd și de „toate cîștigurile orchestrației moderne", Enescu a făurit un limbaj capabil să exprime o largă gamă de stări emoționale.

Întrebat dacă opera sa are asemănări cu lucrarea cu același nume a lui Stravinski, Enescu a afirmat următoarele: „Nu, Stravinski a scris un oratoriu cu cuvinte latinești, iar eu o operă cu elemente orientale"[2]. Cuvîntul „oriental" definește plastic sfera geografică din care provine o bună parte a mijloacelor de expresie folosite de compozitor, în care, între altele, intră și sferturile și treimile de ton ce colorează pe alocuri melodiile vocale.

După terminarea schiței pentru pian a operei și trecerea la orchestrarea acesteia, credincios parcă devizei sale de a se odihni de muncă prin muncă, Enescu începe să scrie, în vara anului 1924, *Sonata I-a pentru pian (fa diez), opus 24*.

Lucrînd concomitent la ambele compoziții și fiind stăpînit încă de atmosfera operei, nu este de mirare că în *Sonată* găsim (mai ales în partea întîi), atît în conținut cît și în limbaj, elemente înrudite cu cele din *Oedip*, cu singura deosebire că, în timp ce muzica acesteia reprezintă un comentariu „obiectiv" al acțiunii dramatice, în *Sonata I-a pentru pian*, muzica este expresia subiectivă a propriilor sale stări emoționale.

În tema întîi a *Sonatei* reîntîlnim aceeași secundă și cvartă mărită, caracteristice în bună parte limbajului muzical al lui *Oedip*.



Armonia are, în mod surprinzător, unele trăsături care o apropie de cea a lui Skriabin, mai precis din perioada mijlocie a acestui compozitor atît de îndepărtat de Enescu, prin temperament ca și prin concepții estetice.

---

[1] Ștefan Niculescu, „Aspecte ale creației enesciene în lumina *Simfoniei de cameră*", „Studii muzicologice" nr. 8, 1958.

[2] Petru Comarnescu, „Arta românească. Lămuriri privitoare la problemele specificului românesc. De vorbă cu maestrul George Enescu", „Politica", nr. 208, 5 februarie 1927.

În Andante, la fel ca și în atîtea alte părți lente ale lucrărilor sale simfonice și de cameră, nota doinită a melodiei devine deosebit de evidentă.

După acest „cîntec al nopții", cu un caracter nostalgic, partea a III-a reprezintă o încheiere luminoasă, stenică, a întregii lucrări; tema inițială cuprinde în sîmbure conținutul expresiv al finalului.

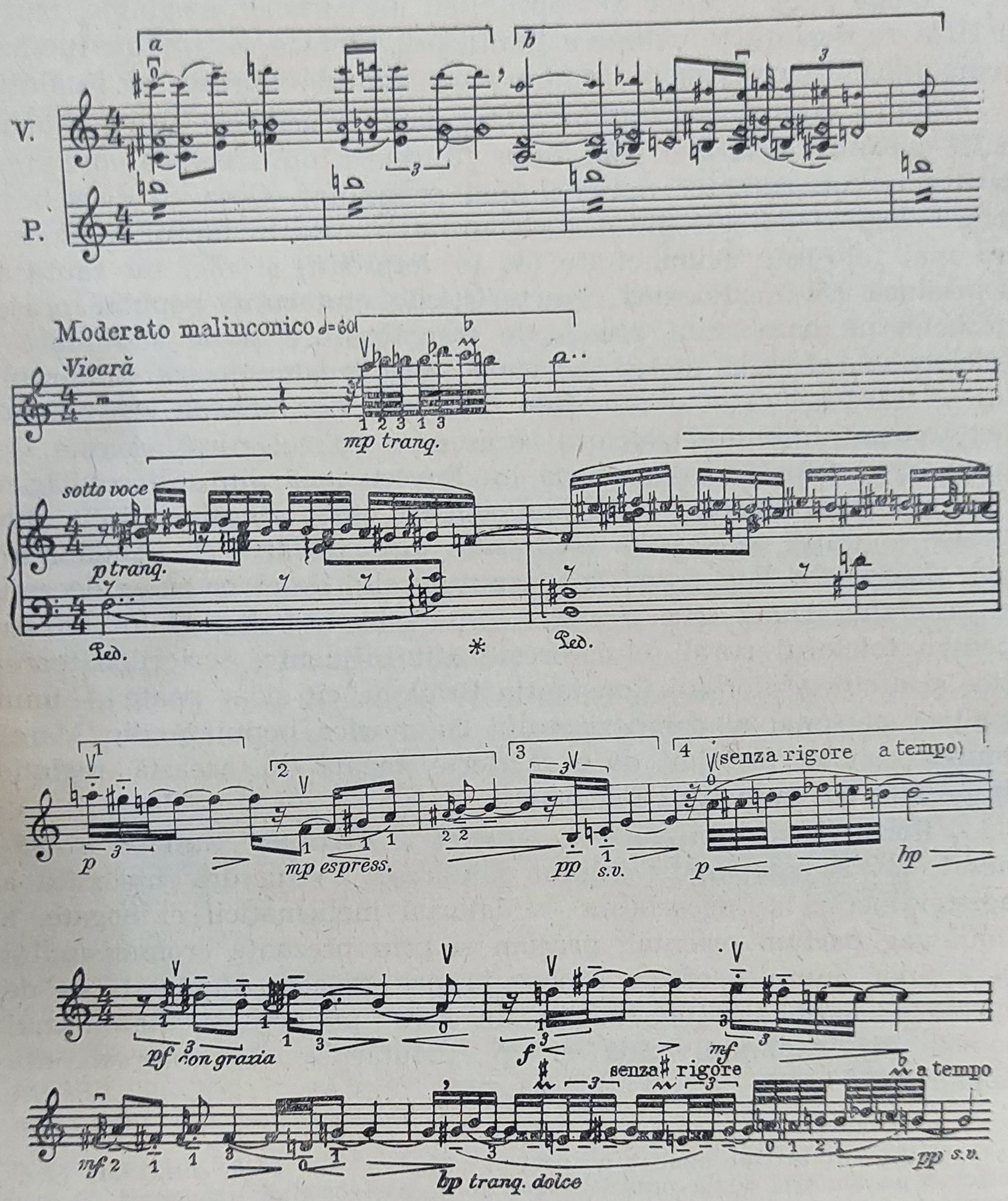
După cum am arătat în prima parte a acestui capitol, *Sonata a III-a pentru vioară și pian, opus 25*, reprezintă trecerea spre compoziții cu un caracter național mai pronunțat. Ceea ce deosebește aceste lucrări de cele din anii debutului constă în faptul că Enescu nu mai folosește acum citate (ca în *Rapsodii)* și nici nu caută să reproducă (ca în *Poemă)* caracteristicile cîntecului popular orășenesc ci, pe baza unui proces de transfigurare și de sublimare a folclorului, el redă *etosul* acestuia. În *Sonata* de care vorbim, unele trăsături caracteristice ale melodiei sînt încă de provenință lăutărească, îmbinînd folclorul orășenesc cu cel rural. Acesta din urmă, deși trăiește în memoria lui Enescu încă din anii copilăriei, nu va forma obiectul unor preocupări mai intensive decît mai tîrziu — după cum arată *Impresiile din copilărie* și „Andantele" din *Simfonia a V-a* — pe la începutul celui de-al patrulea deceniu al secolului. După cîte se pare, interesul crescînd al lui Enescu pentru folclorul rural se datorește atît influenței scrierilor teoretice și a culegerilor lui Constantin Brăiloiu, cît și — poate — unui contact personal al compozitorului cu muzica populară din Maramureș, contact prilejuit de o călătorie făcută în această regiune împreună cu eminentul folclorist.

Pornind, în compunerea *Sonatei a III-a în „caracter românesc"*, de la specificul stilului lăutăresc [1], structura melodică a acestei lucrări se deosebește — datorită melismaticii ei bogate, a unui vag parfum oriental, precum și prin prezența cromatismului și a unor anumite efecte sonore proprii muzicii lăutărești — de lucrările naționale ulterioare, în care predomină diatonismul modal (de exemplu, pînă și în „Lăutarul" din *Impresii din copilărie).*

---

[1] Într-un articol apărut în revista „Muzica" nr. 5—6, din 1921, identificînd pe lăutarii de la orașe și sate de aceeași origine țigănească, Enescu spune: „Lor țiganilor să le mulțumim că ne-au păstrat muzica, această comoară ce abia acum o prețuim; numai dînșii ne-au desgropat-o, au trecut-o și dat-o în păstrare din tată în fiu, cu acea grijă sfîntă ce o au pentru ce le e mai scump pe lume: cîntecul".

În privința celor spuse, sînt deosebit de caracteristice ideile de bază din cele trei părți ale *Sonatei*; fluiditatea melodiei reiese deosebit de pregnant în primele două părți ale lucrării.



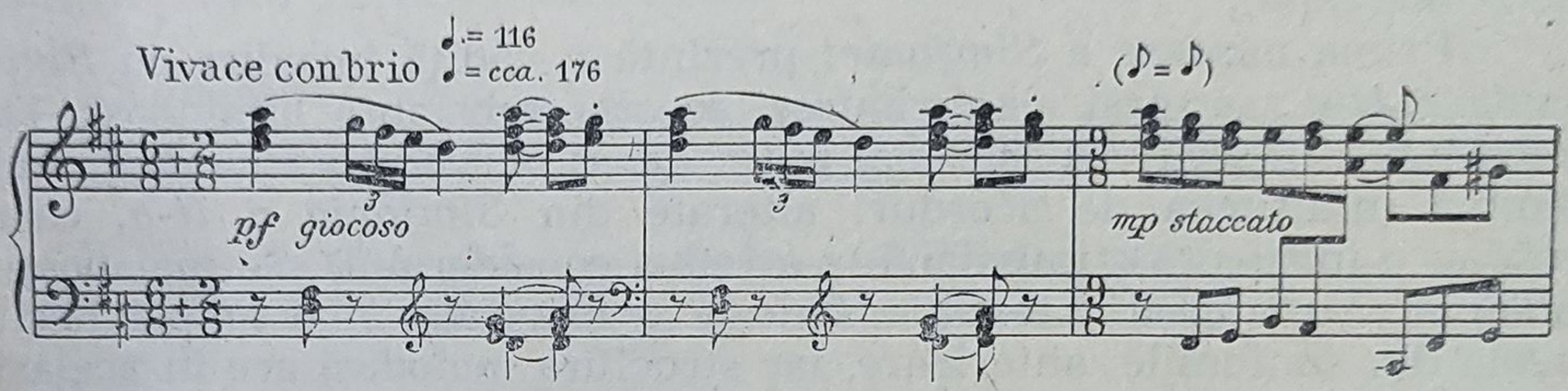
O atenție specială trebuie acordată și armoniei, care se adaptează perfect unei melodii „irizante", în continuă alunecare; ea

pare a avea o certă înrudire cu armonia impresionistă ce provine în realitate din surse stilistice cu totul deosebite.

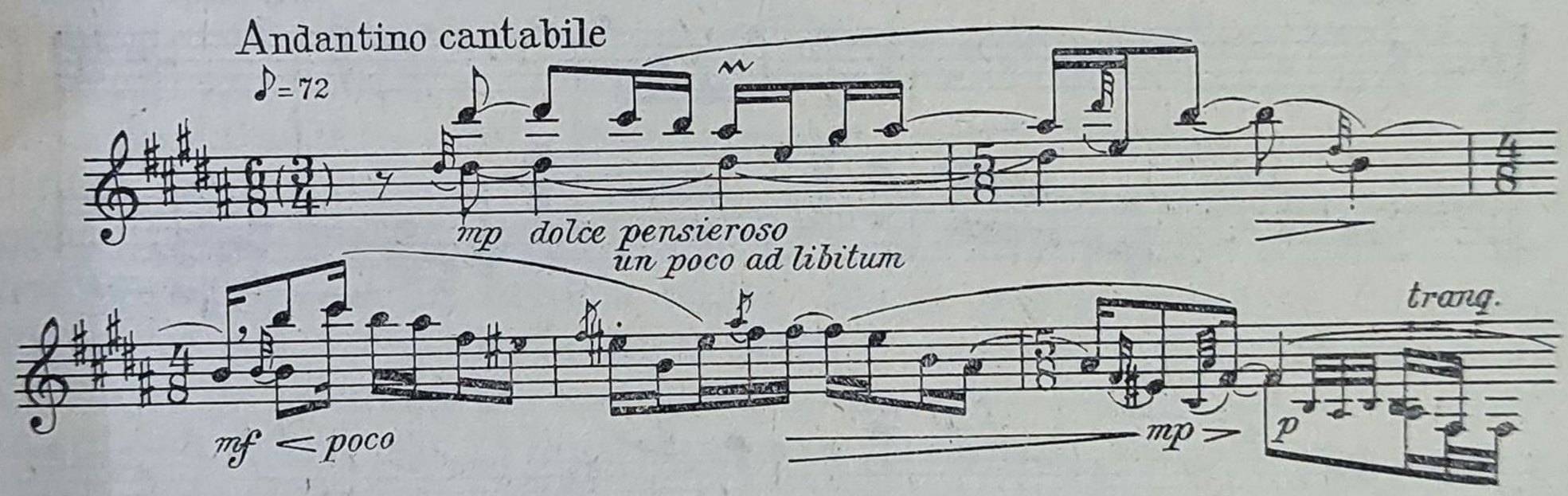
După cum melodiile populare orășenești, în ciuda influențelor orientale și occidentale și-au păstrat caracterul lor autohton, tot așa și melodiile țărănești, de tip nou (major-minor), au o distinctă notă națională, ce se datorește mai ales ritmului.

În acest sens, *Sonata a III-a pentru pian, opus 24,* nr. 3 (compusă în 1933—1935) este caracteristică prin faptul că temele ei sînt modelate după cîntecele și dansurile populare a căror structură melodică are la bază gama majoră modernă.

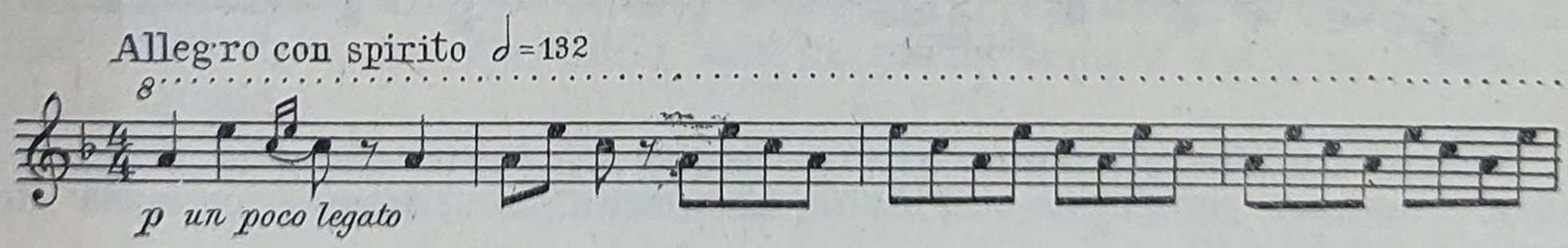
După părerea noastră, în partea întîi și în final, amprenta folclorică se manifestă în atmosfera cîmpenească și în *ritmul* asemănător cu cel al dansurilor populare,



în timp ce în partea mediană lentă, de nostalgică reverie, ea este prezentă printr-o foarte bogată melismatică și ornamentație.



Finalul este apropiat oarecum și de limbajul muzicii preclasice franceze și italiene, prezentînd o anumită înrudire cu sonatele lui Scarlatti.

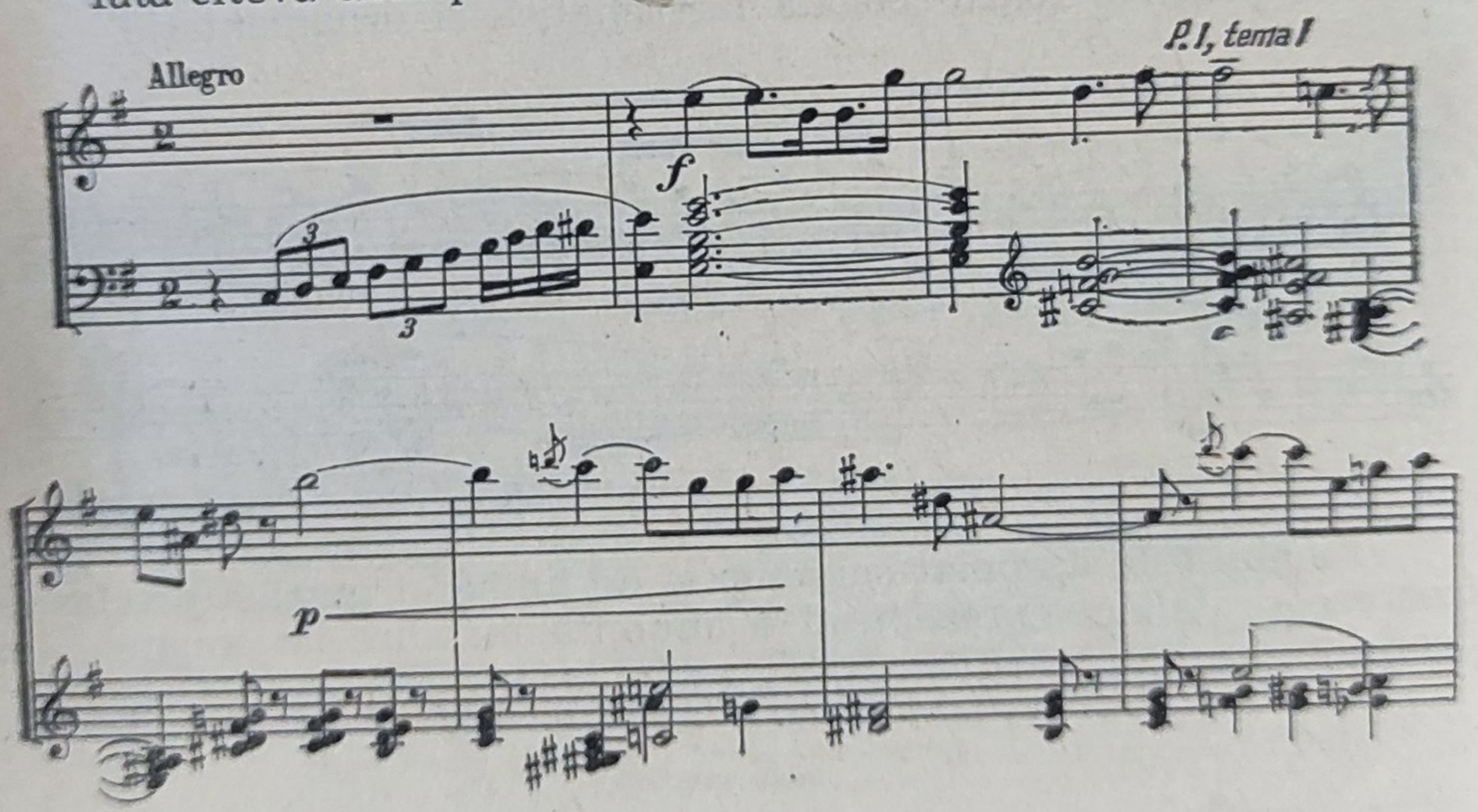


În Andantele *Sonatei* apar pentru prima oară porțiuni întregi în care melodia are o evidentă structură diatonic-modală. Deoarece Enescu folosește însă ca suport armonic o succesiune de acorduri cu pregnante relații funcționale, înveșmîntarea armonică absoarbe adeseori caracterul modal al melodiei.

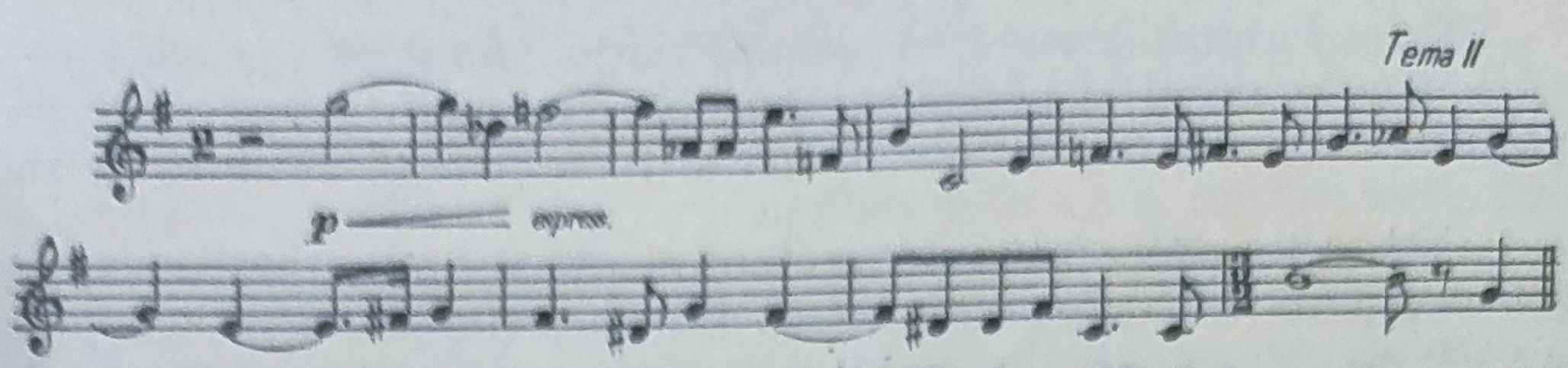
Pînă la catalogarea manuscriselor lui Enescu — aflate în păstrarea muzeului ce-i poartă numele — muncă efectuată de colectivul de cercetători ai Institutului de Istoria Artelor al Academiei Republicii Socialiste România, se știa că el a compus doar trei simfonii. Pe baza cercetărilor amintite, s-a constatat că în arhiva muzeului se află și schițele *Simfoniei a IV-a* (în *mi*) și a *V-a* (în *re*) [1]. Din *Simfonia a IV-a* (fără număr de opus), Enescu a terminat orchestrarea primei părți precum și 25 de măsuri din cea de-a doua parte *(Un poco marziale)*.

Prima mișcare a *Simfoniei* prezintă o vădită înrudire cu *Simfonia a II-a*: același elan viguros, aceeași substanță luminoasă, cu deosebirea că scriitura este mai puțin densă, structura armonică, mai simplă (mulțimea de acorduri alterate din *Simfonia a II-a*, care trădau o influență straussiană, s-a redus considerabil). Se mai poate adăuga că materialul tematic vădește o respirație mai amplă decît acela din simfoniile anterioare, iar structura melodică are în același timp un mai pronunțat caracter vocal.

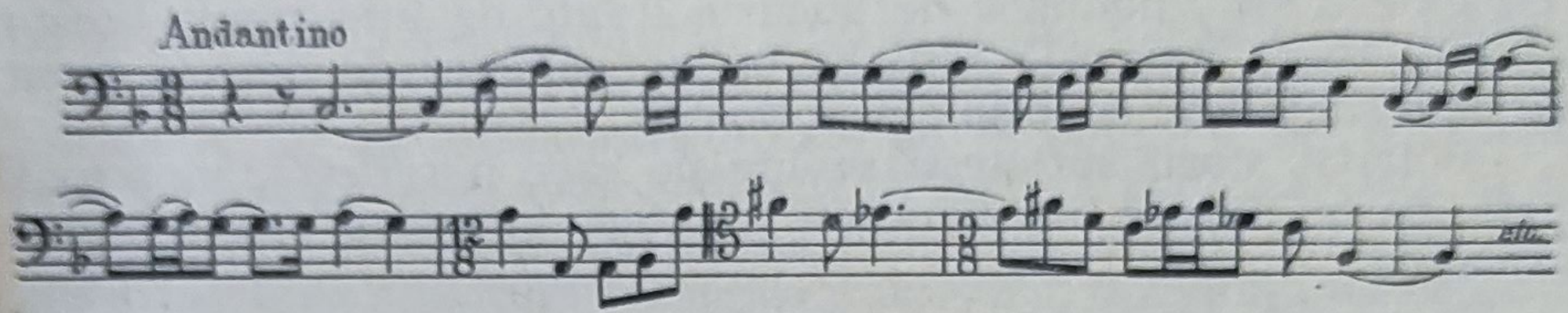
Iată cîteva exemple :



[1] De schițele *Simfoniei a V-a*, datînd din 1941, ne vom ocupa în cadrul analizei consacrate celorlalte compoziții din această perioadă de creație a lui Enescu.



Sonata a II-a pentru violoncel (1935) fructifică în parte — mai ales în ceea ce privește finalul „a la romena" — experiența dobîndită cu ocazia compunerii *Sonatei a III-a pentru vioară și pian* și demonstrează rezultatele procesului de o tot mai intensivă asimilare a substanței populare. În structura temei întîi apar pentru prima oară în muzica lui Enescu, alături de fragmente melodice cu caracter modal, salturi mari (intervale de septimă și nonă), care vor deveni caracteristice lucrărilor sale tîrzii.



Compunerea *Sonatei* pare să fi fost prilejuită de intenția de a aduce un omagiu lui Pablo Casals ; celebrul violoncelist cînta împreună cu Alfred Cortot și George Enescu, într-o excepțională formație de trio. *Sonata* a fost executată în primă audiție, de Casals, la Paris, în anul 1936.

În creația — atît instrumentală cît și dramatică a fiecăruia dintre reprezentanții de frunte ai curentului folcloric, satul este prezent nu numai prin elementele de stil provenite din creația populară născută în mediul rural, dar și printr-o seamă de imagini sugestive ale vieții de la țară. Astfel, Janaček nu a compus numai un ciclu de dansuri pe melodii populare — *Laske Tance* — din ținutul său natal, dar și două opere — *Jenufa* și *Vulpea șireată* — alecăror subiecte sînt inspirate de viața din trecut a satului morav. Operele *Hary Janos* și *Șezătoare la țară*, de Kodály, la fel ca și baletul *Gajaneh* de Haciaturian, prezintă tipuri și obiceiuri tot din mediul sătesc. În muzica instrumentală a lui Bartók sînt multe lucrări (*Suita a II-a pentru orchestră, 14 Bagatele*, 10 piese pentru pian etc.) care, în întregime sau în parte, conțin aspecte legate de viața rurală.

La nici unul însă dintre acești compozitori, satul nu apare cu un sens autobiografic atît de evident ca în creația lui Enescu.

Este desigur deosebit de semnificativ faptul că marele nostru muzician, cunoscut și sărbătorit în toate capitalele lumii, răsfățatul cercurilor muzicale pariziene, a păstrat pînă la sfîrșitul vieții sale amintirea satului și a anilor copilăriei.

Nu este deci întîmplător faptul că în anii 1937—1938, la patru decenii după *Poema română*, Enescu compune o nouă lucrare în care dă glas amintirilor ce nu l-au părăsit niciodată : *Suita a III-a „Săteasca"*, op. 27. Cele cinci părți ale acestei lucrări poartă și ele titluri, caracteristice, după cum vom vedea. Dar în ciuda existenței lor, compozitorul nu a făcut nici de data aceasta o muzică descriptivă, nu a urmărit zugrăvirea lumii înconjurătoare. Fidel convingerii sale după care „muzica este expresia pură a unei stări de suflet", deci un mijloc de a *reda sentimentele*, Enescu oferă în muzica *Suitei „Săteasca"* o tălmăcire a lumii sale interioare.

Prima parte a lucrării, „Renașterea naturii primăvara", oferă o imagine a sentimentelor de bucurie legate de întoarcerea acestui anotimp. Ideea muzicală inițială, cu un caracter de dans popular, este de o simplitate neobișnuită la Enescu.

Potrivit stării sufletești senine pe care o reflectă, în această primă parte muzica nu cunoaște creșteri intensive sau contraste dramatice.

În sensul celor spuse mai sus despre muzica *Suitei „Săteasca"*, trebuie înțeleasă și partea a doua, intitulată „Joc de copii", care are oarecum rolul unui scherzo dintr-o sonată. Această parte redă într-un mod sugestiv sentimentele compozitorului la vederea jocului copiilor în peisajul însorit.

Cele două părți lente care urmează, intitulate „Casa veche" și „Pîrîul sub lună", conțin paginile cele mai duioase, cele mai simțite ale întregii lucrări. Apropiate ca sferă emoțională de unele părți din *Impresii din copilărie*, în mod firesc ele au o amploare mult mai mare și sînt exprimate cu mijloacele complexe ale orchestrei. Pentru prima dată în muzica lui Enescu, timbrul unor instrumente cu înălțime determinată (talger, tobe, timpan etc.) are o funcție psihologică precisă ; ele nu produc efecte de ordin pur coloristic.

Spre deosebire de temele primelor două părți ale *Suitei*, axate în primul rînd pe melodie, materialul tematic al părților lente — doar cu excepția următoarei teme cîmpenești a oboiului — își capătă sensul expresiv și grație contribuției unei armonii diferențiate.

După o asemenea intensitate a simțirii, ca aceea revelată în cele două părți lente ale lucrării, rondoul final intitulat „Dans", cu toată atmosfera contrastantă față de cea a precedentelor două părți, reprezintă o încheiere mai puțin viguroasă decît a altor lucrări simfonice anterioare.

Despre *Simfonia a V-a* (în *re*, fără număr de opus) se presupune că nu există decît 25 de pagini de partitură, aflate la Muzeul „Enescu", precum şi o schiţă pentru pian, corespunzînd părţii orchestrate.

Un examen mai atent al schiţei pentru pian ne-a permis să constatăm că cele 8 file (pe hîrtie de partitură, format mare), din care este alcătuit manuscrisul, reprezintă întreaga simfonie în formă neorchestrată. În ciuda nenumăratelor ştersături şi corecturi este greu de presupus că manuscrisul ar putea să reprezinte ultima formă a simfoniei. Cunoscînd meticulozitatea cu care Enescu şlefuia ani de zile lucrările, se poate presupune că el ar mai fi făcut încă multe schimbări, mai ales (după obiceiul său) în timpul orchestrării lucrării.

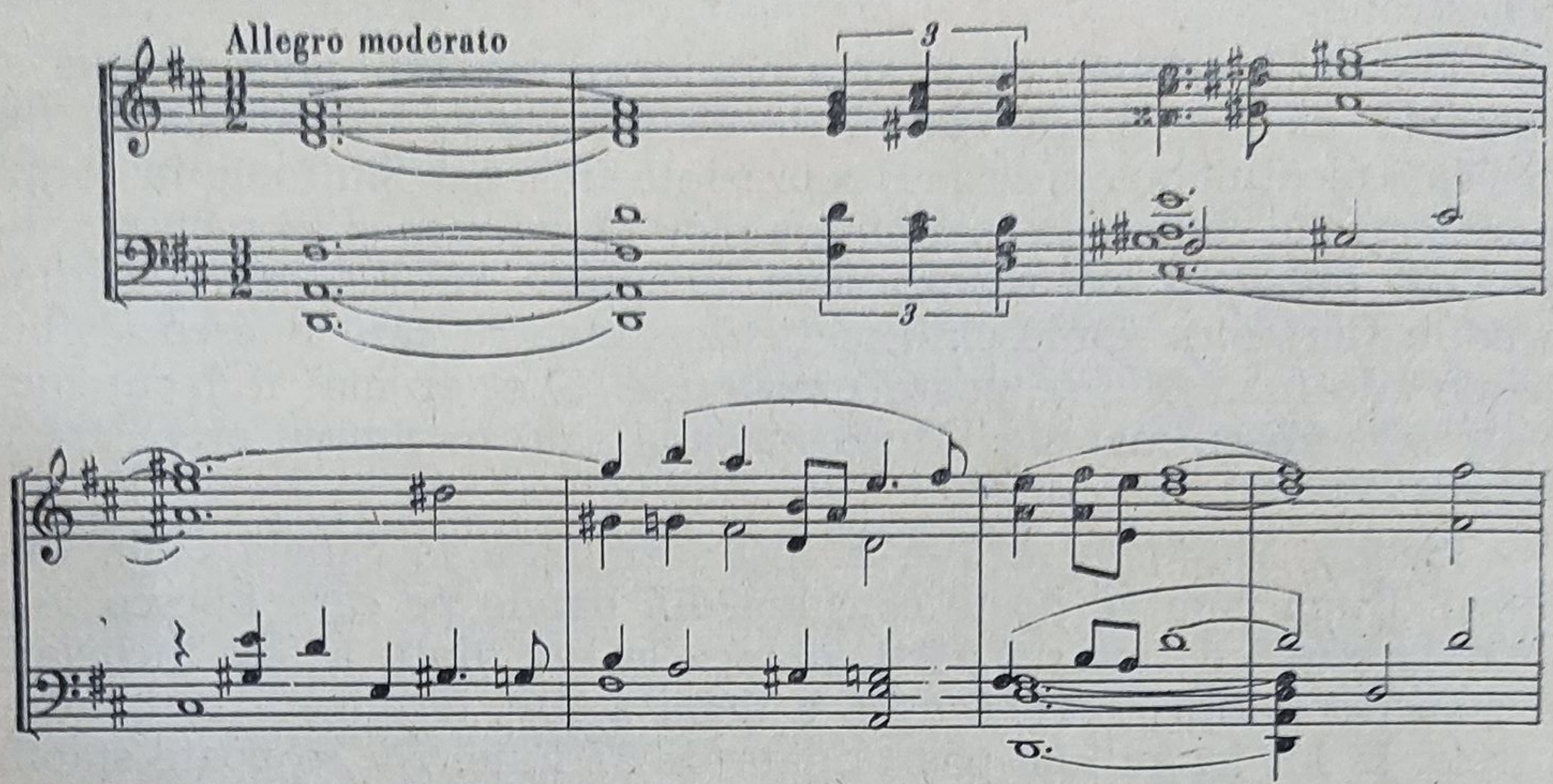
Schiţa *Simfoniei a V-a* a fost terminată la Sinaia (Vila Luminiş). După cum se poate constata din datele pe care Enescu le-a notat la sfîrşitul fiecărei părţi, munca la cea dintîi a fost încheiată în ziua de 1 iulie 1941. Partea a doua a fost terminată la 8 iulie, a treia, la 17, iar ultima poartă data de 27 iulie. Nu se poate stabili însă, din cauza lipsei unor indicaţii în această privinţă, data la care el a început să lucreze la partea întîi (mai amplă decît celelalte). Judecînd după structura melodică a acesteia, deosebită de cea a următoarelor trei, se pare că primele schiţe au fost aşternute pe hîrtie poate cu ani în urmă.

Înainte de a trece la o caracterizare, desigur numai sumară, a *Simfoniei*, vom căuta să desprindem sensul finalului pentru solo de tenor şi cor de femei cu orchestră, compus pe una din variantele lui *Mai am un singur dor*, de Eminescu. Alegerea acestei poezii nu pare să fie întîmplătoare şi poate fi pusă în legătură cu o anumită stare sufletească a compozitorului. Deşi perfect sănătos şi în plenitudinea forţelor sale creatoare, Enescu a simţit probabil nevoia de a da o expresie artistică unor sentimente legate de ideea morţii (care şi în creaţia altor compozitori a fost tălmăcită adeseori, în lucrări de cele mai diverse genuri, fie cu text, fie pur instrumentale).

Conţinutul finalului nu reprezintă expresia unei dramatice răzvrătiri împotriva morţii, ci a unui sentiment de împăcare cu destinul (caracteristic şi pentru unele poezii populare, cum este de pildă *Mioriţa*). Acest sentiment îl găsim de altfel şi în cele două lucrări din urmă ale compozitorului, *Cvartetul* şi *Simfonia de cameră*.

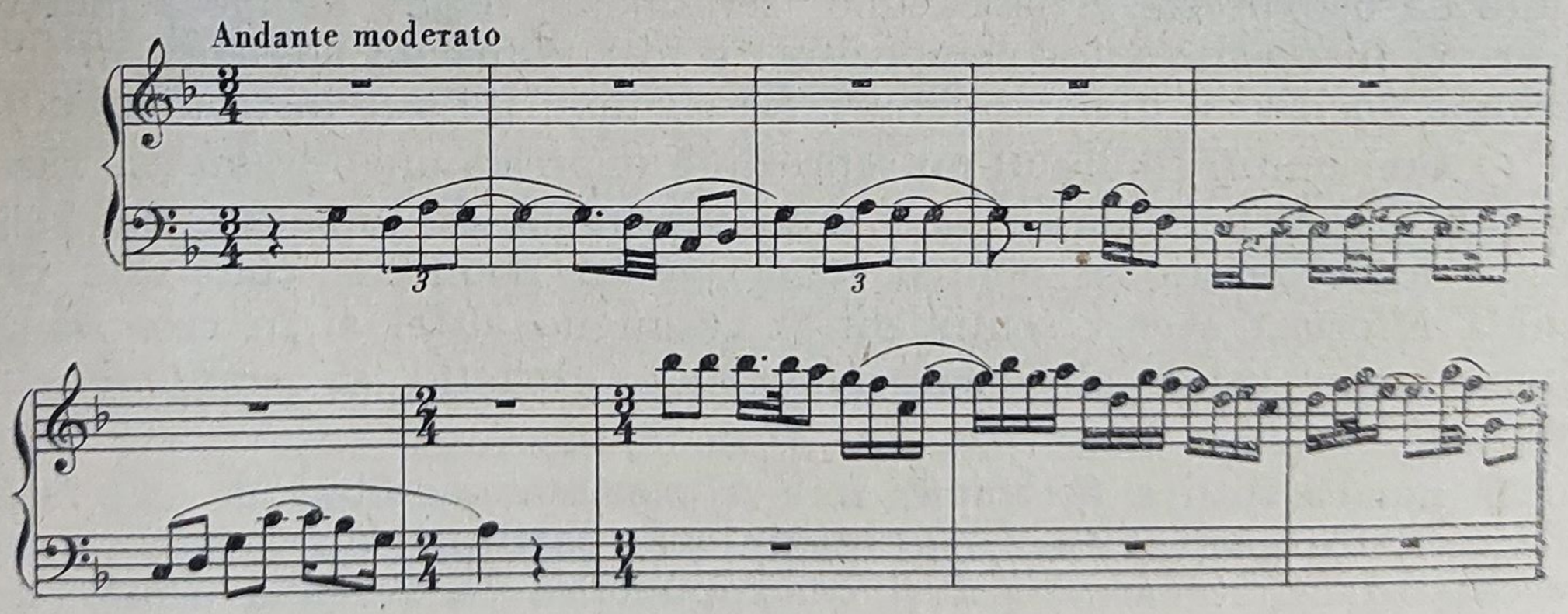
Partea întîi a *Simfoniei a V-a* prezintă deosebiri de stil faţă de celelalte părţi. Cele 25 de pagini ale partiturii au o factură de aceeaşi densitate armonică şi contrapunctică ca aceea a *Simfoniei*

a III-a. Caracteristice pentru această primă parte sînt frazele melodice de mare amploare, de o lărgime a respirației neobișnuite pînă și în muzica lui Enescu.

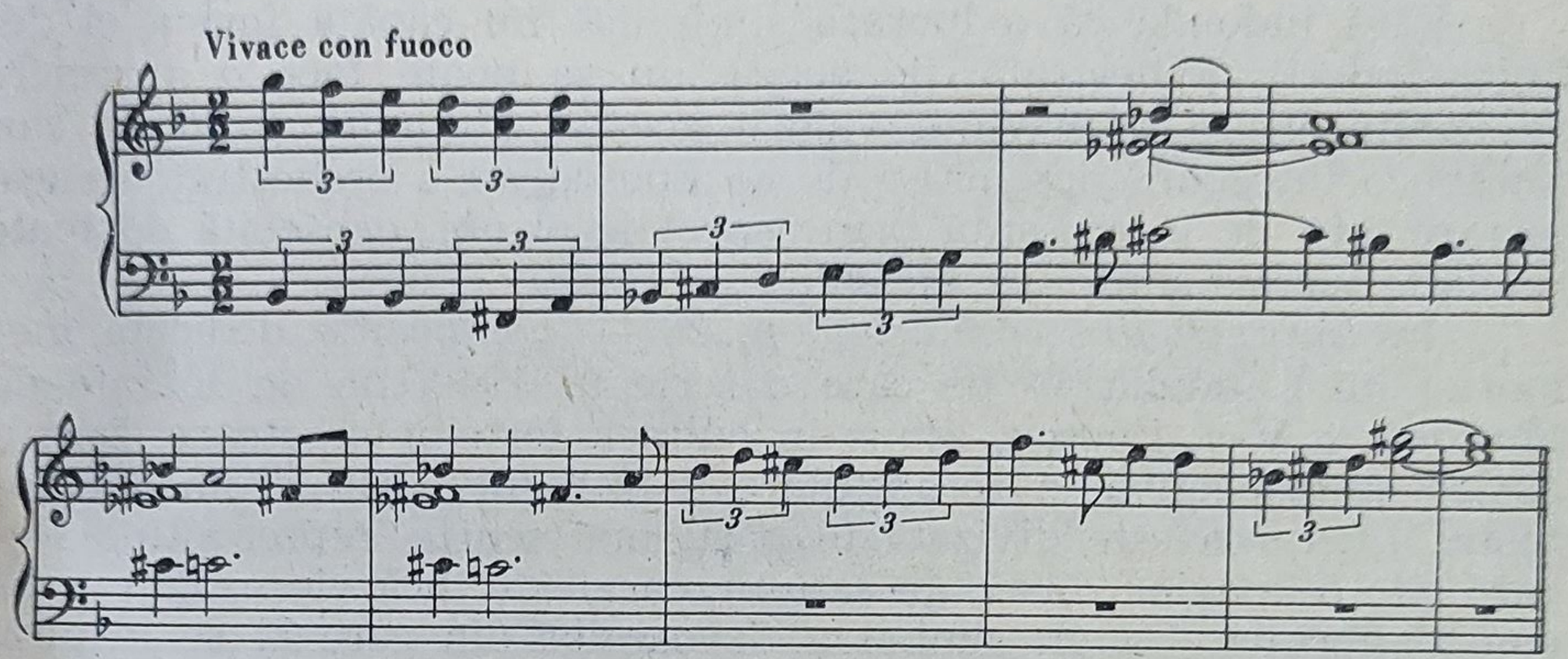


După cum se poate constata din acest exemplu, structura melodică a primei părți a lucrării este în general determinată mai mult de impulsuri armonice, și astfel sensul emoțional al melodiei este inseparabil legat de succesiunea de acorduri pe care ea se sprijină.

Cu totul deosebită de acest fel de structură este aceea a melodiei din partea a doua („Andante moderato", în măsura de $\frac{3}{4}$, asemănător colindelor din Transilvania). Aceasta este atît de aproape de structura unui cîntec popular arhaic, încît ascultătorul poate avea impresia că tema nu reprezintă decît forma ușor stilizată a unei autentice melodii populare de la țară.

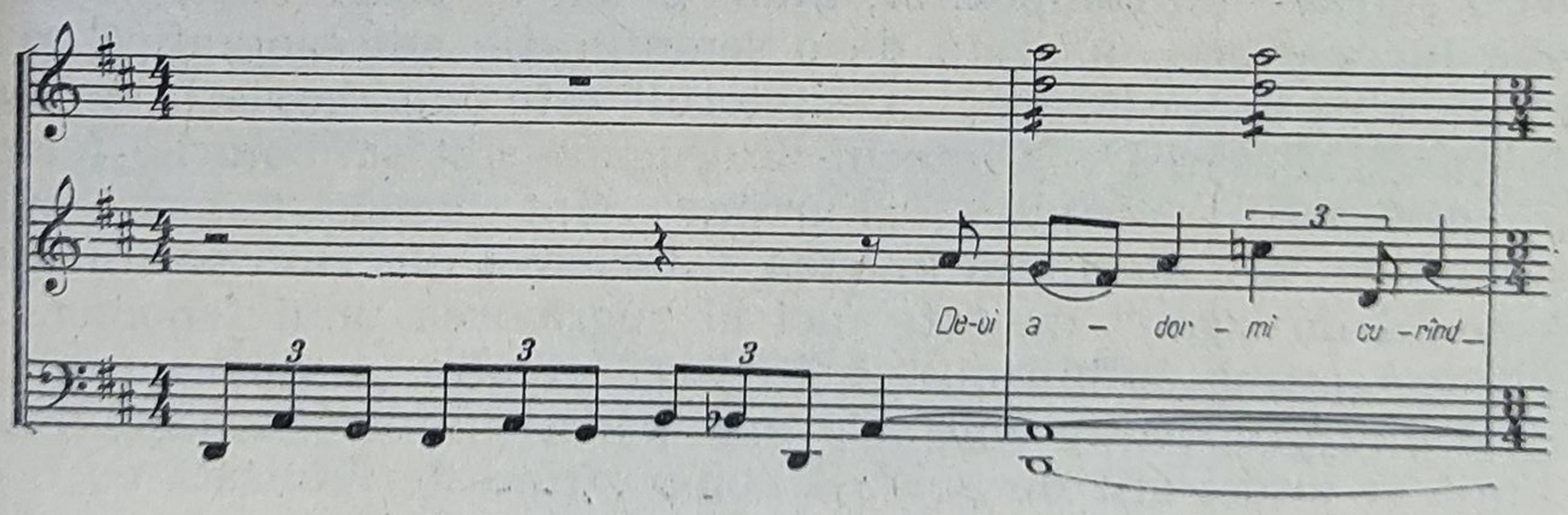


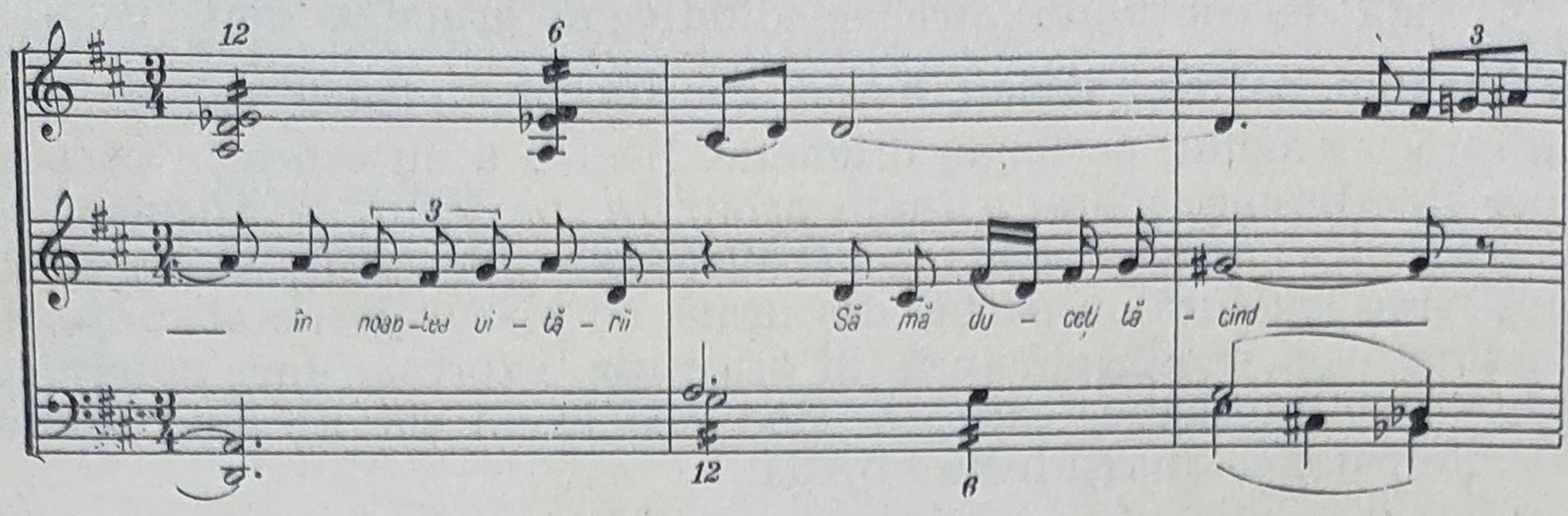
Față de conținutul liric, meditativ, al primelor două părți și al finalului, partea a treia („Vivace con fuoco", în măsura de $\frac{2}{2}$) are un caracter agitat, pasional, dramatic. Pentru a nu cădea în păcatul unor interpretări literaturizante arbitrare, ne ferim să afirmăm că la baza ei ar exista vreo idee poetică sau „filozofică" și, în acest sens, vreo legătură cu partea din urmă, cu textul poetic al cantatei. Conținutul ei reprezintă însă, în orice caz, expresia unei puternice frămîntări interioare, care, în mod neobișnuit, la Enescu, capătă accente patetice. Însăși tema inițială,



cu acordul de septimă micșorată persistînd timp de patru măsuri, poate constitui o indicație în privința caracterului patetic al acestei părți, dramatismul ei intensificîndu-se pe parcurs. După această frămîntare, care precede finalul, compozitorul simte nevoia să restabilească echilibrul prin revenirea la atmosfera lirico-meditativă, caracteristică primelor două părți.

Finalul începe cu cîteva măsuri introductive, după care, un solo de tenor deapănă firul lung al melodiei, pentru al cărei profil sînt caracteristice următoarele măsuri inițiale :





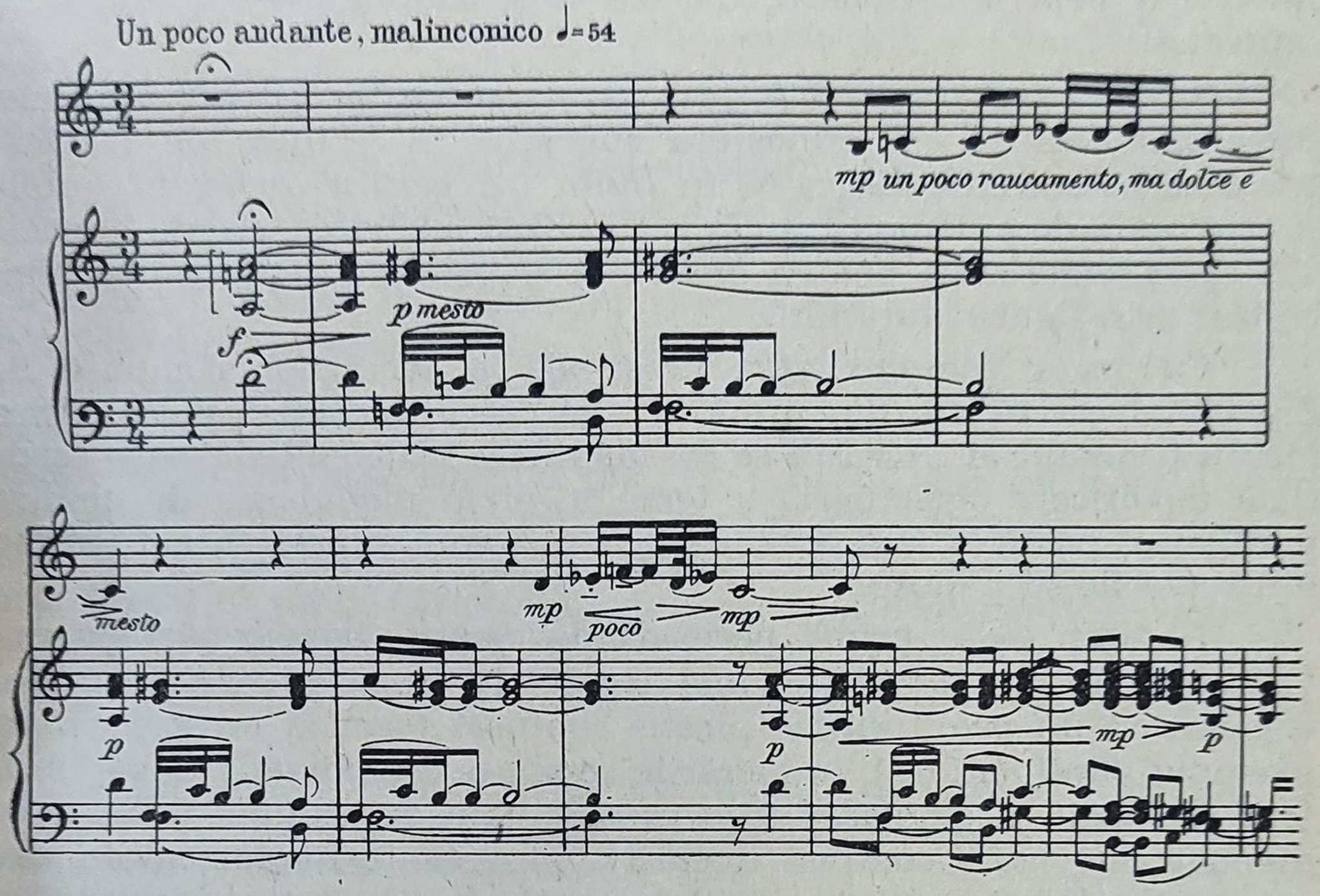
Fără îndoială că o lucrare simfonică nu capătă forma ei definitivă decît orchestrată, de aceea, nu se poate face o apreciere pe deplin justă în privința valorii acestei *Simfonii*. În orice caz, rămîne o întrebare deschisă : de ce Enescu nu a orchestrat această lucrare, atît de interesantă prin aspectele ei noi, deosebită de toate celelalte lucrări simfonice ale sale ?

În *Impresii din copilărie, op. 28* — compoziție dedicată memoriei lui Caudella — pe care o scrie în 1940, un an înainte de *Simfonia a V-a*, Enescu, ajuns în culmea forțelor creatoare, face o oprire retrospectivă, o recapitulare a întregului său drum compozitistic. Lucrarea este divizată în părți mai scurte, reprezentînd fiecare cîte o imagine din viața satului, care este încă vie în amintirea compozitorului. Ca un simbol al izvoarelor din care el se inspiră, prima imagine este aceea a lăutarului de la țară. Revin apoi în memoria sa murmurul rîulețului ce străbate satul, „pasărea din colivie", „luna care străbate prin geam", „vîntul care suflă în horn", „furtuna în noapte", redate nu ca niște simple onomatopee muzicale, ci sub înfățișarea unor adevărate mici drame sufletești. Ca și în cazul *Tablourilor dintr-o expoziție* de Musorgski, muzica *Impresiilor din copilărie* nu este ilustrativă ; titlurile nu indică decît cauzele exterioare care au provocat stările sufletești zugrăvite. Imaginile care se succed nu sînt instantanee impresioniste sau imitații naturaliste, ci zugrăvirea magistrală a stărilor sufletești ale copilului Enescu retrăite de compozitor, ajuns acum în pragul bătrîneții. Întreaga lucrare are, în afară de o semnificație autobiografică, și un adînc sens de generalizare ; „Cerșetorul" este omul copleșit de nevoi, „Rîulețul", „Pasărea", „Cîntecul de leagăn" sînt simbolurile fericirii casei părintești ; „Vîntul", „Furtuna" sînt forțele naturii, puteri dușmănoase care amenință liniștea și fericirea din casa părintească ; „Răsăritul de soare" nu este nici el zugrăvirea unui fenomen natural, ci exprimă optimismul, încrederea omului în viață.

Avînd proporțiile unui adevărat poem simfonic, această monumentală și totuși atît de gingașă compoziție este realizată cu o ex-

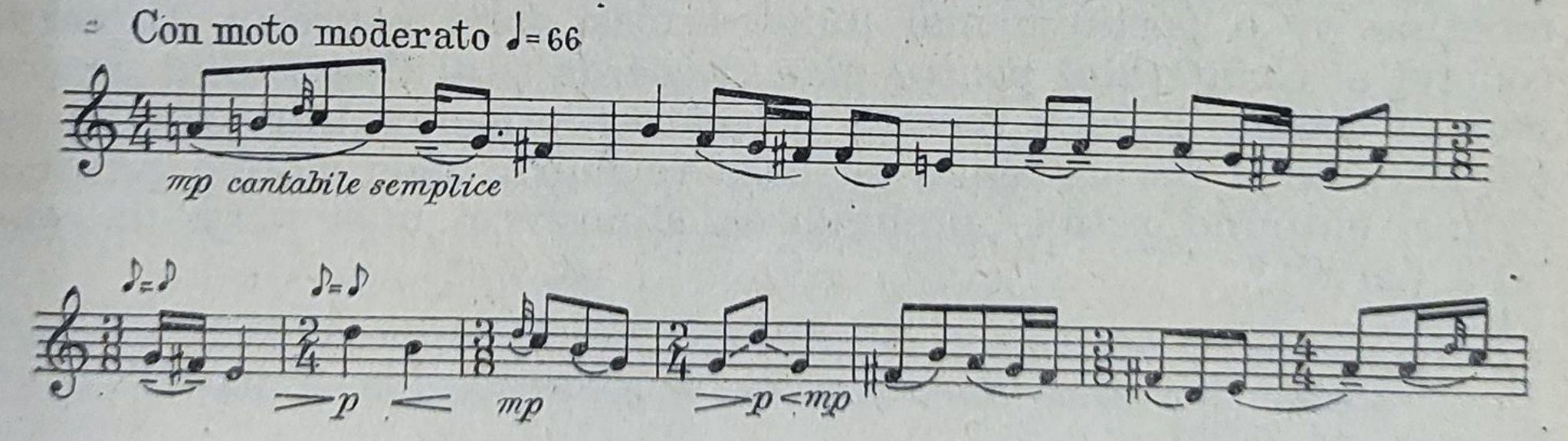
cepţională măiestrie, numai cu ajutorul viorii şi al pianului. În acelaşi timp, lucrarea reprezintă un minunat model de folosire, într-o formă cu totul personală şi de o mare subtilitate, a celor mai diverse întorsături melodice şi formule ritmice cu caracter popular; nu mai puţin caracteristică este înveşmîntarea armonică, cînd opulentă, cînd sobră, redusă în unele cazuri doar la cîteva acorduri.

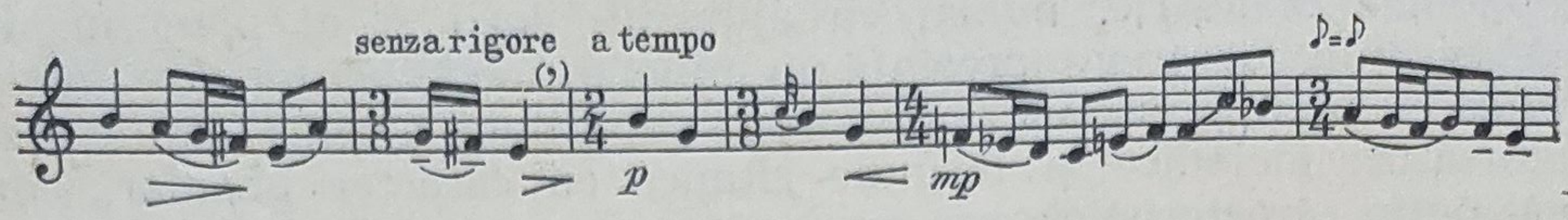
Cerşetorul



Uneori, în „Lăutarul" ca şi în „Cîntecul de leagăn", compozitorul comprimă întreaga substanţă emoţională într-o singură linie melodică.

Cîntec de leagăn





Plasticitatea acestor melodii cu caracter monodic este de o rară forță. Compozitorul se întoarce aici la procedeul folosit în Preludiul *Suitei I-a pentru orchestră,* dar cu o și mai mare concentrare a expresiei.

Melodia neacompaniată, prin care compozitorul realizează imaginea „Lăutarului" și atmosfera sugestivului „Cîntec de leagăn", are aceeași semnificație ca și în *Suita I-a pentru orchestră :* rolul ei este acela de a demonstra că „întîi a fost melodia", esența muzicii, atît de caracteristică pentru modul de exprimare a poporului, simbolizat prin figura lăutarului.

Cu toată complexitatea crescîndă a lucrărilor compuse de Enescu în cei 15 ani din urmă ai vieții sale, melodia își va păstra mereu primatul ei. Aceasta se va manifesta concomitent, cu o esențială modificare structurală a temelor, și în modul său de gîndire polifonică, printr-o mai accentuată autonomie expresivă a fiecăreia dintre vocile suprapuse.

În timp ce în prima perioadă de creație, temele părților extreme, în formă sonată — mai legate de tradiție — sînt scurte, concise, cu un profil ritmic plastic conturat (vezi în acest sens, de exemplu, *Simfonia I-a*), în lucrările compuse aproximativ după 1940, temele capătă o amploare și o cantabilitate deosebită ; astfel este atenuat acel mare contrast expresiv între ideile fundamentale, caracteristic de pildă pentru forma sonată de tip clasic și romantic. Contrastul se reduce la deosebiri privind structura melodică a temelor, în prima temă (sau în primul grup de teme) predominînd de obicei *elementul diatonic,* iar în tema a doua (sau grupul secund de teme), *elementul cromatic.* Dacă în temele secundare apar adeseori motive din prima temă, acest fapt se datorește intenției de a menține pe o porțiune mai lungă același fond expresiv. În cazul concret al *Cvintetului pentru pian și coarde* și al *Cvartetului pentru pian și coarde,* Enescu creează o legătură organică între părțile cu mișcare vie și partea lentă, pe baza revenirii unor motive caracteristice, obținînd astfel „prelungirea atmosferei unei părți în cealaltă parte" [1].

---

[1] Ștefan Niculescu, „Cvartetul nr. 2 pentru coarde și pian", revista „Muzica" nr. 3/1957.

Spre deosebire de procedeele beethoveniene de dezvoltare, constînd din eliminarea treptată a cîte unui motiv, cele folosite de Enescu reprezintă, dimpotrivă, „toarcerea" continuă a firului melodic pe baza variației, în esență deci nu îmbucătățirea, ci amplificarea continuă a melodiei. La aceasta se mai adaugă și alte caracteristici ale construcției formale, între altele, de exemplu, schimbările esențiale aduse reexpoziției și punților, o camuflare a trecerii dintr-o secțiune în alta a formei sonată.

Cvintetul pentru coarde și pian, opus 29, și *Cvartetul pentru coarde și pian, nr. 2, opus 30*, compuse la un interval de 3—4 ani unul de celălalt (primul în 1940, al doilea în 1943—1944), sînt apropiate în privința conținutului emoțional. Ambelor lucrări le mai este comună aceeași generoasă revărsare a melodiei.

Fără intenții reformiste, Enescu a adus totuși inovații importante nu numai în domeniul procedeelor de dezvoltare, dar și în acela al structurii formale. Astfel, în locul separării distincte a părților unei sonate sau simfonii, tot atît de caracteristic muzicii secolului XIX ca și contrastul tematic, Enescu tinde spre o organică sudare a lor, aceasta apărînd mai vizibil în *Cvintetul pentru pian* sus-amintit, precum și în ultima sa lucrare, *Simfonia de cameră*. Deși subdivizat în patru părți, *Cvintetul* are în realitate doar două, prin faptul că de la partea întîi *(Allegro molto moderato)*, compozitorul face o trecere directă la partea lentă, *Appassionato sostenuto*, legînd tot astfel în mod nemijlocit partea a treia, Scherzo, de Allegro final.

După aceste două lucrări de muzică de cameră, Enescu se întoarce din nou la genul muzicii simfonice, compunînd poemul *Vox maris* și *Uvertura națională*.

Spre deosebire de acele lucrări ale lui Enescu, al căror conținut emoțional se inspiră dintr-o idee poetică sau are un sens autobiografic, muzica poemului simfonic *Vox maris* se desfășoară pe baza unui program bine conturat, conceput de compozitor.

Enescu începuse să lucreze la *Vox maris, opus 31*, (1948) încă de prin anul 1936, cizelîndu-l și perfecționîndu-l pînă în ultimii ani ai vieții.

Pentru fermitatea convingerilor estetice ale lui Enescu este deosebit de caracteristic faptul că nu s-a lăsat influențat de schimbările radicale intervenite în concepțiile estetice ale epocii de după primul război mondial și, spre deosebire de toți adepții „artei pure", a dorit să compună o lucrare inspirată din viață, care, pe lîngă funcția ei de desfătare estetică, să constituie în același timp și un vibrant mesaj adresat semenilor săi, un apel de înfrățire între oameni.

Ca și *Simfonia a III-a*, poemul depășește conținutul de idei al sferei naționale, prin semnificația sa general umană. Programul lucrării [1] — redat prin înseși cuvintele lui Enescu — este următorul: „...Închipuiți-vă o mare furtunoasă. Un marinar nemișcat o privește cu ochii pironiți asupra orizontului. Vîntul se face mai puternic, crește, se preface în vijelie. O sirenă mugește în depărtare. E alarmă. Se aud strigăte în mijlocul furtunii. Bărcile sînt coborîte pe mare. Marinarul se avîntă, pune mîna pe vîsle și pornește în direcția de unde au venit strigătele. Cei de pe țărm urmăresc o clipă barca săltînd pe crestele valurilor. Deodată dispare. Valurile mării s-au năpustit asupra firavei bărci, care se scufundă. Vîntul șuieră peste valurile însîngerate parcă de lumina amurgului. Sosește noaptea, nu se mai aude nimic decît zgomotul valurilor pe nisip și, departe, foarte departe, cîntecul anticelor sirene. Marea și-a înghițit prada. Sătulă, își recapătă liniștea. O jertfă care a potolit mînia zeilor mării. Lumina lunii strălucește deasupra mării".

Luînd cunoștință de program înainte de a asculta muzica, s-ar părea că avem de-a face cu unul din acele poeme simfonice în care un compozitor — ca bunăoară Richard Strauss în *Simfonia Alpilor* — și-a propus să zugrăvească, cu multitudinea mijloacelor sonore de care dispune orchestra modernă, diferitele aspecte ale naturii, opunînd, de pildă, imaginii terifiante a unei furtuni pe mare, peisajul calm al țărmului sub razele lunii.

În cazul lui *Vox maris* însă, cu excepția cîtorva momente ale poemului în care muzica are într-adevăr caracter ilustrativ (șuieratul vîntului, mugetul sirenei, scufundarea bărcii, strigătele de deznădejde, murmurul valurilor etc.), lucrarea exprimă stări sufletești. Ea nu reprezintă deci un *comentar* al unei acțiuni, ci redă sentimentele compozitorului care participă la drama (reală sau imaginară) a unei ființe eroice, în care decorul natural reprezintă doar un cadru.

Pentru redarea programului, Enescu nu s-a folosit de forma liberă a poemului simfonic de tip *lisztian*, în care muzica sacrifică adeseori logica intrinsecă a construcției formale — acomodîndu-se necesităților de moment impuse de ilustrarea programului — ci de formele tradiționale „pure" ale muzicii instrumentale. În cazul *Poemului*, avem de-a face cu o savantă combinație între sonată și rondo. Cuplarea acestor două forme era necesară pentru cuprinderea unei desfășurări muzicale de o amploare neobișnuită. Numai un compozitor cu un instinct atît de sigur al formei ca Enescu putea

---

[1] Traducerea în românește îi aparține lui Romeo Drăghici, directorul Muzeului „George Enescu".

să aibă șanse de reușită procedînd la o lărgire atît de considerabilă a cadrului formal, fără ca aceasta să ducă la fărîmițarea lui. De asemenea, numai o personalitate creatoare de talia lui Enescu își putea permite folosirea de mijloace de expresie oarecum eterogene, fără a periclita unitatea organică a stilului lucrării.

În cadrul lui *Vox maris*, Enescu mînuiește cu o suverană libertate cele mai diverse structuri melodice : astfel, alături de teme diatonic-cantabile, se află altele cu o structură cromatică sau alcătuite aproape numai din intervale mari.

După cum spuneam în altă parte, una din caracteristicile stilului enescian este polifonia, suprapunerile de linii melodice apărînd sub forme variate, de la eterofonie pînă la țesătura contrapunctică densă a unor motive sau fragmente de teme simultane.

Și în ceea ce privește armonia, compozitorul aplică o seamă de modalități de exprimare verticală, folosind felurite acorduri, de la cele alcătuite după sistemul clasic, pînă la conglomerate de sunete în aparență arbitrare, determinate însă în realitate tot melodic și care constau în simultaneitatea sunetelor din care este constituită cîte o temă.

Unitatea unui organism de o complexitate atît de mare ca acela al poemului *Vox maris* este astfel realizată de Enescu, atît în sensul orizontal-melodic, cît și în cel vertical-acordic, prin procedee deosebit de ingenioase, care asigură întregului o logică ireproșabilă. În acest sens, amintim revenirea constantă, în temele de cea mai diversă construcție, a cîte unui interval (ca de pildă terța minoră), sau a unei celule melodice.

Este de la sine înțeles că oricît de măiestrită ar fi construcția arhitectonică a lucrării de care vorbim, aceasta nu constituie un scop în sine, ci doar un mijloc de a organiza părțile componente în așa fel încît să poată reda integral intențiile expresive ale compozitorului. Marea calitate a poemului *Vox maris* rezidă tocmai în faptul că, spre deosebire de atîtea alte poeme simfonice, care nu pot fi înțelese pe deplin decît urmărind desfășurarea muzicii pe baza programului [1], forța lucrării de a mișca pe auditor nu este în funcție de cunoașterea programului din care s-a inspirat Enescu.

---

[1] Creatorul poemului simfonic, Hector Berlioz, afirma că „...Muzica trebuie să recurgă în mod necesar la cuvîntul cîntat sau citit, pentru a umple lacunele pe care mijloacele ei de expresie le lasă într-o lucrare și se adresează în același timp și spiritului și imaginației". Iar în altă parte, referindu-se la *Simfonia fantastică*, scria : „Planul dramei instrumentale lipsită de ajutorul cuvîntului trebuie să fie expus dinainte. Programul trebuie să fie considerat ca textul vorbit al unei opere, servind să facă mai bine înțelese piesele de muzică, cărora le motivează și caracterul și expresia". (Andrei Tudor, „Hector Berlioz", revista „Muzica" nr. 1, 1954, pag. 30).

Vox maris și *Uvertura națională (opus 32)*, ambele terminate de Enescu în 1948, încheie șirul lucrărilor simfonice compuse pentru orchestră mare. La zece ani după ce a scris *Suita „Săteasca"*, deci în plin proces de cristalizare a unui nou stil, bazat, pe de o parte, pe cea mai intensivă distilare a elementului melodic popular, iar pe de altă parte, pe dezvoltarea personală a unor elemente caracteristice muzicii europene din timpul său, Enescu revine la sursele autohtone, creînd *Uvertura* „pe teme inspirate din muzica populară". Această periodică revenire la „caracterul național" marchează, de fiecare dată, începutul sau sfîrșitul unei perioade de stil; astfel, *Poema* și *Rapsodiile* (1897—1902) încheie stilul bazat pe elementele muzicii populare orășenești; *Sonata a III-a pentru vioară și pian* (1926) marchează începutul unei perioade mai autentic folclorice, de „stilizare" a muzicii lăutărești; cu *Suita „Săteasca"* și *Impresii din copilărie* (1938—1940) începe o nouă perioadă de stil, în care folclorul țărănesc are un rol preponderent și care se încheie în 1948 cu *Uvertura națională*.

În memoriile sale, Enescu afirmă despre sine că este un liric „impenitent". Deoarece în secolul trecut o bună parte a romanticilor cultivau de preferință formele mici, adeseori cu un conținut intimist — termenul de liric s-a încetățenit cu un anumit sens restrictiv, legat mai mult de forme miniaturale (*Piesele lirice*, de Grieg, piesele mai scurte pentru pian, de Schubert, Schumann, Chopin) sau vocale (lieduri, de Schubert, Schumann, Debussy, Musorgski etc.). Cum însă simfonia sau lucrările de muzică de cameră, în sensul obișnuitei categorisiri a genurilor muzicale, nu sînt socotite ca făcînd parte din genul liric, iar Enescu este unul din simfoniștii de seamă ai secolului nostru, felul lui de a se autocaracteriza ar putea produce o confuzie. Ceea ce însă Enescu înțelege prin lirism, se poate desprinde din următorul citat: „Muzica este expresia pură a unei stări de suflet, afară, firește, de împrejurările în care ea este auxiliară, în teatru de pildă sau într-o melodie, cînd dă putere de sugestie cuvintelor..."[1]

În acest sens, Enescu raportează noțiunea de lirism și asupra unor lucrări de proporții mai ample, ca bunăoară simfoniile.

În cele aproximativ trei perioade de creație enesciene, acest generos lirism al compozitorului, și în general întregul mod de tălmăcire al stărilor sale sufletești, îmbracă, în conținut, limbaj, formă și procedee tehnice, aspecte diferite de manifestare. În prima perioadă predomină lumina și un nestăvilit elan tineresc; în lucrările de maturitate este mai multă umbră decît lumină, avîntul

---

[1] Ion Biberi, „Lumea de mîine. De vorbă cu maestrul Enescu", „Democrația", nr. 21, 25 martie 1946.

e mai potolit, meditația mai concentrată și adeseori străbate și o notă de tristețe. Aceste trăsături se accentuează în creația ultimilor ani ai vieții ; la ele se mai adaugă acum și expresia resemnării și, uneori, un profund tragism.

Deși după anul 1940 mai scrie încă două lucrări simfonice, de la *Impresiile din copilărie* se poate constata totuși o evidentă preferință a sa pentru genul muzicii de cameră. În cazul lui Enescu, compozitor cu o înnăscută înclinație spre esență, spre melodie, spre concentrarea maximă a expresiei, această preferință este un lucru firesc.

Încununarea creației sale de muzică de cameră o reprezintă ultimele două lucrări : *Cvartetul de coarde nr. 2, op. 22* (1950) [1] și *Simfonia de cameră, op. 33* (1954) (pentru 12 instrumente, între care și pian, tratate solistic).

În *Memoriile* citate, aruncînd o privire asupra drumului parcurs de-a lungul celor șapte decenii de viață, Enescu notează următoarea reflecție melancolică : „Această poveste începe acolo, departe, pe plaiurile moldovene și se sfîrșește aici în inima Parisului". Aceste cuvinte constituie o indicație în privința stării sufletești a compozitorului în perioada cînd scrie ultimele sale lucrări. Presimțind sfîrșitul inevitabil care se apropia, chinuit și de suferințe trupești, în „Adagio funebre" al *Simfoniei de cameră* întîlnim accente de profundă durere ; în partea întîi predomină tonul meditativ cu o notă de reverie nostalgică, iar în Final — resemnarea. Lucrarea anterioară, *Cvartetul de coarde nr. 2* are, în general, un caracter mai senin. Conținutul primelor două părți este înrudit cu cel meditativ al părții introductive din *Simfonia de cameră*, Scherzo-ul se distinge printr-un umor delicat, iar Finalul, mărturia unui înțelept, este expresia convingerii că viața, cu urcușurile și bucuriile ei, dar și cu toate coborîșurile și tristețile sale, este totuși un bun de mare preț, o experiență care merită să fie trăită.

Pentru ambele lucrări este la fel de caracteristică nobila reținere a expresiei. Cît de deosebită este în această privință muzica lui Enescu față de cea din „Lamento"-ul final al *Simfoniei a VI-a* de Ceaikovski, sau de poemele simfonice ale lui Skriabin, cu expresia lor extatică, ori în comparație cu patosul simfoniilor lui Sibelius !

Forța emoțională a muzicii unui compozitor nu este în funcție de o anumită categorie de sentimente, de forța „răscolitoare" a tragicului sau, la polul opus, cea a veseliei frenetice. Capacitatea de a-l face pe ascultător (desigur pe cel receptiv) să se identifice

---

[1] Deși au fost compuse la un interval de peste 30 de ani unul de altul, Enescu a unit ambele Cvartete de coarde sub același număr de opus.

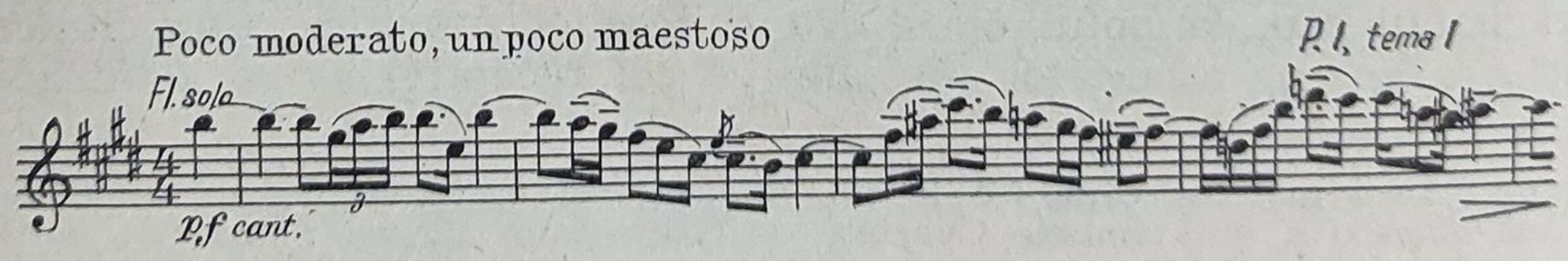
cu conţinutul emoţional al unei compoziţii, indiferent de natura sentimentelor exprimate — (excluzînd bineînţeles sentimentalismul ieftin şi trivialitatea) — constituie adevărata măsură a valorii unei opere muzicale. În privinţa aceasta, Enescu spunea că „Ceea ce e important în artă, e să vibrezi tu însuţi şi să-i faci şi pe alţii să vibreze". În acest sens, este clar că un compozitor cu o adevărată forţă creatoare poate să facă pe ascultători să vibreze cu aceeaşi intensitate, ascultînd, fie o muzică cu un conţinut nostalgic sau izvorît din contemplaţia naturii, fie o muzică plină de umor şi veselie, sau una de expresie tragică. Forţa expresivă a *Simfoniei „Jupiter"* de Mozart, de exemplu, cu un conţinut atît de luminos, nu este mai redusă decît aceea a *Simfoniei în sol minor*, sau a *Cvintetului de coarde* (tot în *sol*), de acelaşi compozitor, lucrări care conţin poate paginile cele mai dureroase pe care acesta le-a scris.

Astfel, clasificarea unor lucrări muzicale, nu după forţa lor expresivă intrinsecă, ci atribuindu-le valoarea în funcţie de felul sentimentelor pe care le exprimă, este, desigur, greşită.

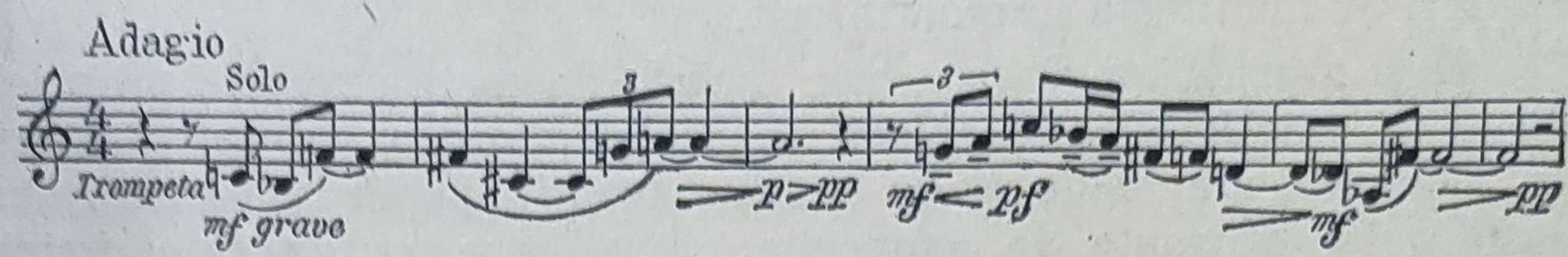
În partea întîi a prezentului capitol am arătat în linii mari procesul de continuă transformare structurală a melodiei enesciene. După cum s-a putut vedea, o bună parte a creaţiei maestrului este caracterizată prin coexistenţa a două stiluri melodice deosebite — unul alimentat din muzica universală, altul din cea populară. În lucrările cu o sferă tematică românească, melodia constituie rezultatul unui tot mai accentuat proces de transfigurare a substanţei melodice populare, iar în celelalte lucrări, o variantă personală a melodiei de tip clasico-romantic.

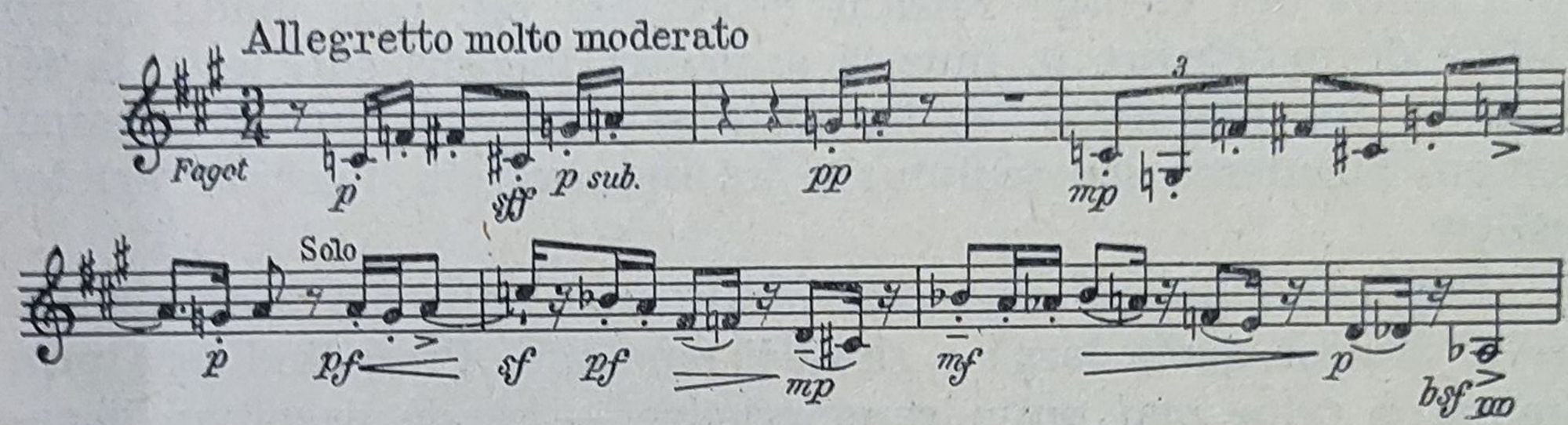
Cele două moduri de exprimare se îmbină apoi, începînd cu *Cvintetul de pian*, dînd naştere unui nou stil melodic, rezultat dintr-o fuziune a elementelor componente.

O caracteristică a celor din urmă două lucrări ale lui Enescu o constituie rolul expresiv diferit pe care el îl încredinţează, pe de-o parte, diatonicului, pe de altă parte, cromaticului, cele două stiluri melodice servind pentru tălmăcirea unor conţinuturi emoţionale diferite. Astfel, de pildă, meditaţia concentrată din partea întîi a *Cvartetului de coarde* este exprimată, la fel ca şi calma reverie din prima parte a *Simfoniei de cameră*, printr-un melos de o structură preponderent diatonică.



De îndată însă ce în următoarele trei părţi ale simfoniei fondul emoţional devine mai frămîntat, elementele cromatice, împreună cu un mers melodic în salturi mari, capătă un rol preponderent.





Astfel, temele ultimelor lucrări sînt în mod frecvent alcătuite din 9—10—11 sunete diferite, deci, aproape din seria completă a celor 12 semitonuri cromatice [1].

Vorbind despre *Cvintetul pentru pian şi coarde*, am arătat unele inovaţii aduse de Enescu în domeniul construcţiei formale. Ele sînt prezente şi în arhitectura *Simfoniei de cameră*, fiind determinate de necesităţi expresive. Partea a doua constituie o succesiune de variaţii a unei idei melodice iniţiale, fiecare variaţie pornind de la modificările pe care le-a suferit ideea de bază în variaţia precedentă [2].

Partea a treia, finală, este alcătuită din două părţi distincte ca mişcare şi conţinut: *„Adagio funebre“* şi *„Alegro moderato“*, construite în aparenţă foarte liber, ambele avînd în realitate o severă construcţie formală, realizată prin revenirea într-o continuă transformare a unor celule melodice generatoare, cu numeroase aluzii la teme şi idei melodice apărute în cursul părţilor anterioare [3].

---

[1] Ştefan Niculescu, „Aspecte ale creaţiei enesciene în lumina *Simfoniei de cameră*“, „Studii muzicologice“ nr. 8/1954.

[2] Ibidem.

[3] Ibidem.

După cum am arătat, în creația lui Enescu, la fel ca și în aceea a altor reprezentanți de frunte ai curentului folcloric, tradiția națională se îmbină cu cea europeană. În cazul compozitorului român, în fiecare din cele trei perioade de stil ale sale, această îmbinare se manifestă în mod diferit.

Deși muzica lui Enescu este înainte de toate expresia propriei sale vieți emoționale, ea relevă în același timp și unele trăsături fundamentale ale modului de simțire propriu poporului nostru, în sensul celor afirmate de compozitor, după care muzica este graiul în care se oglindesc însușirile sufletești ale popoarelor.

Creația lui George Enescu reprezintă cea mai înaltă formă artistică de exprimare în muzică a acestor însușiri sufletești, la fel ca poezia lui Eminescu în literatură și tablourile lui Grigorescu, Luchian, Țuculescu sau sculpturile lui Brâncuși, în domeniul artelor plastice.

Poporului nostru nu-i este străin nici unul din sentimentele care alcătuiesc gama largă a simțirii omenești. Procedînd însă prin eliminarea celor mai puțin caracteristice — ca de exemplu disperarea tragică, patosul grandilocvent, pasiunea nestăpînită și exuberanța frenetică, în general toate manifestările de natură „vulcanică" — desprindem, ca o primă caracteristică a simțirii, echilibrul între afect și rațiune, o anumită reținere în exprimarea sentimentelor. Lirismul, ca una din trăsăturile fundamentale ale muzicii noastre populare, este adeseori colorat de sentimentul nostalgic al dorului, al înfrățirii cu natura ; dar nu mai puțin caracteristică este și vioiciunea sau o notă de umor și de satiră. Deși unele cîntece populare, ca de exemplu bocetele, exprimă o profundă durere, aceasta nu exclude, bineînțeles, faptul că, privită în totalitatea ei, muzica populară românească este în mod predominant expresia sentimentului de afirmare a vieții. O paralelă între muzica noastră populară și creația lui George Enescu îngăduie unele concluzii instructive în privința unor trăsături fundamentale comune.

Înainte de a încheia această sumară trecere în revistă a creației lui Enescu, vrem să atragem atenția cititorului asupra numărului mare de studii consacrate marelui nostru maestru, scrise de compozitori și muzicologi români, apărute în revistele noastre de specialitate, ceea ce ne-a îngăduit libertatea de a nu ne angaja în analize de detaliu, privind mai ales latura tehnică a creației enesciene.

În studiul de față am urmărit, în primul rînd, scoaterea în relief a semnificației adînc umane a operei sale muzicale, izvorîte din simțirea profundă a unui creator excepțional, deopotrivă de mare, atît ca om, cît și ca artist. Tot ce a trăit și a gîndit Enescu a fost exprimat de el prin muzică, încît între viața sa și între artă, după propriile sale cuvinte, „n-au existat niciodată granițe". Spre deosebire de mulți contemporani ai săi, care cultivau o artă perfectă, poate, sub aspectul construcției formale, dar lipsită de căldura sentimentelor, Enescu a fost călăuzit în creația sa de convingerea că „arta trebuie să mîngîie, să unească", chemarea ei fiind aceea de a da „impuls celor mai nobile porniri ale sufletului omenesc".

V

ALFONSO CASTALDI ȘI DISCIPOLII SĂI

(Influențe franceze în muzica simfonică românească)

La data primelor audiții în București ale *Poemei române*, a *Rapsodiilor* și a *Suitei I-a* de George Enescu (1902—1903) — dată care poate fi considerată ca istorică prin faptul că lucrările citate marchează un salt calitativ față de muzica simfonică românească din secolul trecut — unii dintre înaintași (printre care Dima, Stephănescu, Mureșianu, Caudella etc.) sînt încă în plină activitate. În creația acestora nu intervin însă schimbări mai importante, astfel că lucrările lor, compuse în primul deceniu al secolului XX, nu reprezintă un stadiu mai evoluat față de acela în care se afla, în general, muzica noastră în secolul XIX. Abia creația lui Enescu a constituit începutul fazei de depășire a unei arte cu o semnificație pur națională.

Aceste lucrări de debut ale lui Enescu reprezintă pentru prima dată în domeniul muzicii simfonice românești depășirea nivelului academic al antecesorilor, începutul unei activități creatoare de amploare, la care, spre sfîrșitul primului deceniu, va participa o nouă generație de compozitori, formați în majoritatea cazurilor în clasa de compoziței a lui Alfonso Castaldi. Poședînd un larg orizont cultural și o temeinică pregătire artistică, Castaldi a putut oferi discipolilor săi o instrucție profesională de nivel european.

Născut la 23 aprilie 1874, la Maddalone (aproape de Neapole), *Alfonso Castaldi* a studiat muzica, întîi în orășelul său natal, compunînd încă din anii adolescenței mici piese vocale și instrumentale în stilul cîntecelor populare napolitane, apoi a urmat, pînă în 1889, cursurile Conservatorului din Neapole (armonia și compo-

ziția) cu Paolo Serrao, Francesco Cilea și Umberto Giordano, obținînd, la terminarea studiilor, premiul I. El vine în România în anul 1894, stabilindu-se la Galați, unde trăiește din lecții de chitară, vioară și mandolină. În acest timp, în afară de cîteva cîntece, compune prima sa lucrare de proporții mai mari, un *Intermezzo* pentru orchestră de coarde. În 1902 — la insistențele lui Kiriac care l-a cunoscut cu ocazia unui turneu al Societății „Carmen" — vine la București și, în același an, se prezintă publicului din Capitală în cadrul unui concert în care, pe lîngă lucrări ale unor compozitori clasici italieni, a dirijat și cîteva din propriile sale creații ca: *Uvertură*, poemul simfonic *Fragul roșu* etc. În 1904, cu ocazia unui nou concert simfonic, Castaldi prezintă două noi compoziții ale sale: *Tarantella* și poemul simfonic în trei părți *Ziua (Il giorno)*.

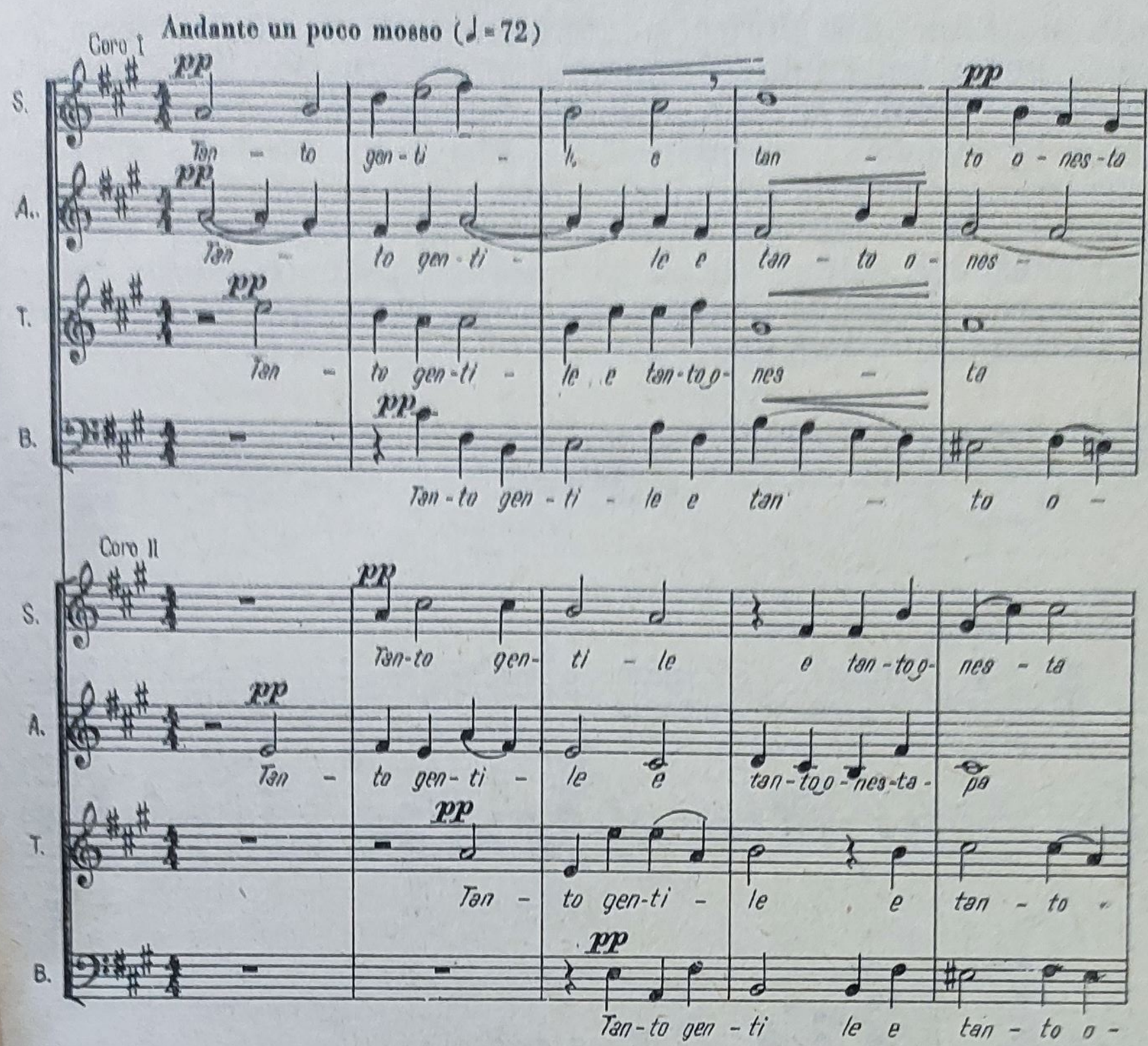
Într-o cronică ce a urmat concertului, Kiriac face următoarele aprecieri elogioase: „În preajma celui de-al patrulea concert al noii «Societăți filarmonice», partea care a interesat mai mult pe auditori a fost compoziția a tînărului compozitor italian A. Castaldi, care locuiește de un timp în București, unde dă lecțiuni de armonie și contrapunct. Această compoziție merită o deosebită atențiune, atît pentru valoarea ei cît și pentru faptul că la noi producțiuni orchestrale dezvoltate și interesante lipsesc aproape cu desăvîrșire. De la poemele simfonice ale lui Enescu, aceasta este a doua compoziție în acest gen ce o putem înregistra" [1].

În anul 1905, în urma stăruinței cercurilor muzicale din București, Castaldi este numit profesor de armonie, contrapunct și compoziție la Conservatorul din București. Un an mai tîrziu, compune poemul simfonic *Thalassa*, iar în 1907 un alt poem simfonic, *Marsyas*. Următoarea sa lucrare simfonică cunoscută, *Simfonia a II-a*, intitulată *„Erou fără glorie"*, a fost scrisă cu 20 de ani mai tîrziu. (Prima simfonie s-a pierdut cu ocazia războiului din 1916).

După această dată, Castaldi nu a mai compus lucrări simfonice de proporții mai mari, cultivînd mai mult genul coral. Cea mai importantă lucrare de acest fel este madrigalul *Lauda Beatricei*, în stil polifon pe 8 voci, scris cu ocazia celei de-a 600-a comemorări a morții lui Dante (1265—1321).

---

[1] „Revista muzicală și teatrală" din 4 ianuarie 1905.



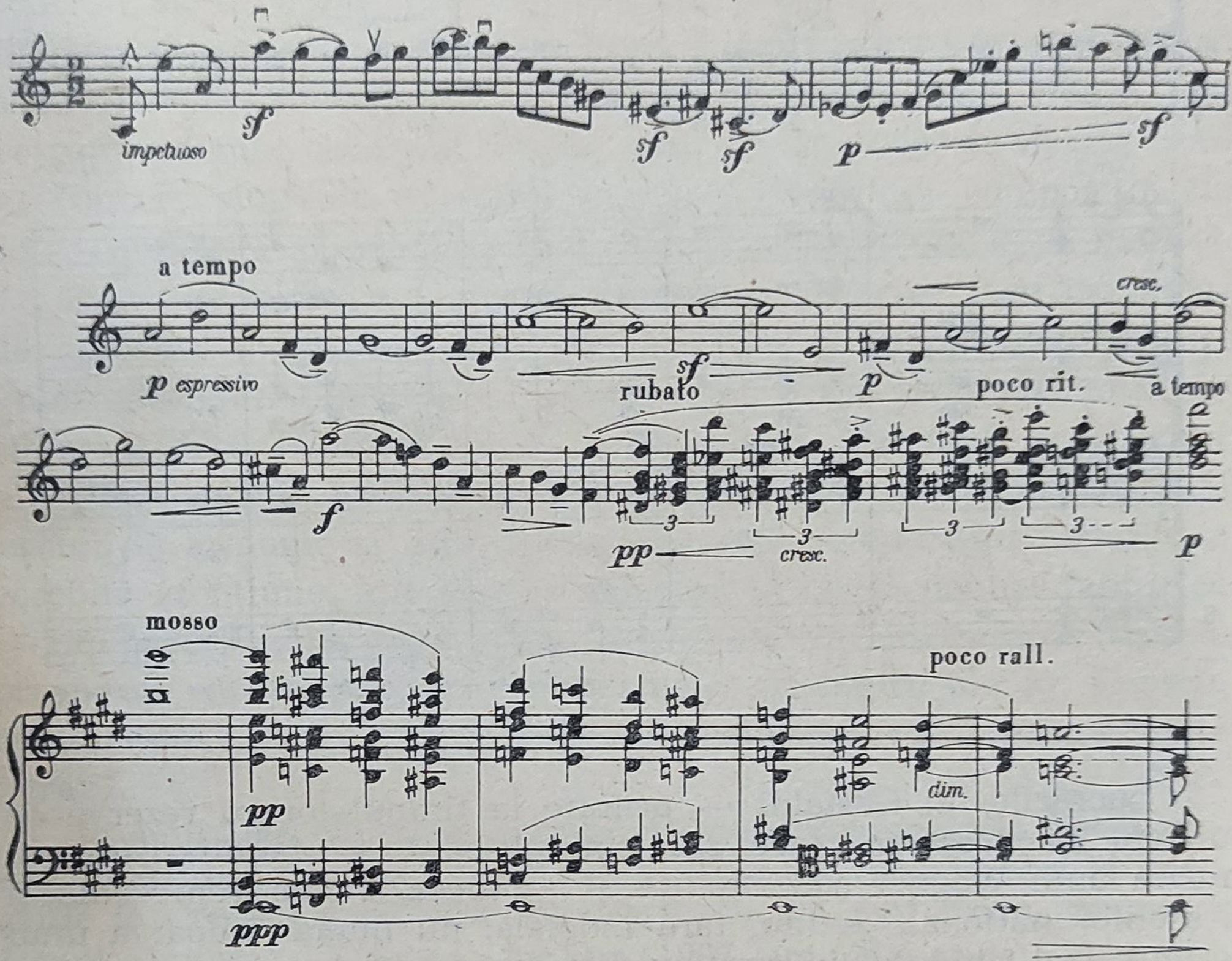
Lucrările lui Castaldi — primite la timpul lor cu rezerve de publicul bucureștean, care abia începuse să se familiarizeze cu muzica unui Wagner sau Brahms și cu aceea a unor reprezentanți ai școlilor naționale — au, fără îndoială, nu numai valoarea unui document al timpului în care au fost compuse, ci și pe cea a unor veritabile opere de artă.

În timp ce în lucrările corale continuă tradiția vechilor maeștri italieni ai madrigalului, stilul lucrărilor sale simfonice *Tarantella* — 1904, *Marea*, *Thalassa* — 1906, *Marsyas*[1] — 1907,

---

[1] Lucrarea a fost concepută ca făcînd parte dintr-un ciclu de trei poeme simfonice, care mai trebuia să cuprindă *Acteon* și *Mysenus*. Pe cele două din urmă, Castaldi nu le-a realizat însă niciodată, îndemnînd pe elevii săi — Alfred Alessandrescu și Constantin C. Nottara — să compună cîte o lucrare bazată pe aceste subiecte.

Simfonia „Erou fără glorie“ — 1926 etc. îmbină, într-o formă personală, impresionismul cu anumite impulsuri primite din partea poemelor simfonice ale lui Richard Strauss, mai ales în privința mijloacelor armonice și orchestrale. Mai toate lucrările simfonice au la bază un subiect mitologic, fapt care a contribuit ca după exemplul maestrului (precum și al unor compozitori francezi), majoritatea discipolilor săi să se inspire tot din mitologia greacă. Pe lîngă cele două idei tematice din prima parte, iată și un exemplu din „Andantele“ *Simfoniei :*



Deși Kiriac, cealaltă personalitate proeminentă a Conservatorului (care deținea catedra de teorie), a căutat să îndrume noua generație de muzicieni spre muzica populară românească, influența sa s-a mărginit oarecum numai la creația corală.

Atrași îndeosebi de genul simfonic, elevii lui Castaldi, atît sub influența profesorului lor, cît și ca urmare a orientării spre cultura franceză a timpului (în literatură această influență s-a manifestat în curentul simbolist), nu au aderat decît tîrziu la ideea școlii naționale.

Prestigiul de care Castaldi se bucura în rîndul tinerilor compozitori este caracterizat în mod plastic de unul din foștii săi elevi, Alfred Alessandrescu, care, în 1921, într-un articol omagial, consacrat activității maestrului său, scria următoarele:

„Castaldi are imensul merit de a fi știut să dezvolte la tinerii noștri muzicieni gustul pentru adevărata muzică simfonică, căci palidele tentative făcute pînă atunci în acest domeniu al polifoniei orchestrale — Enescu considerat de o parte — nu se ridicau deasupra unei arte întru totul rudimentare, de o stîngăcie și sărăcie care nu aveau ca egal decît banalitatea.

Enescu rămîne o surprinzătoare excepție. Obligat a rămîne din primele momente în străinătate, care l-a format, exemplul său n-a putut fi urmat de la început. După aceea, nimeni nu contesta ceea ce muzica românească datorează ilustrului muzician.

Sarcina aspră și lentă a reînnoirii muzicii noastre simfonice, aici în țară, i-a revenit lui Castaldi, care se dedica activității de a predica cuvîntul înalt al marilor maeștri. Dimitrie Cuclin, Nonna Otescu, apoi Enacovici au fost printre primii discipoli care s-au bucurat din plin de îndrumările acestui apostol pe care destinul l-a trimis în ținuturile noastre. Semnatarul acestor rînduri este foarte fericit de a se putea număra de asemenea printre beneficiarii primului concert [1].

Deși poate ar fi fost firesc ca marele prestigiu, de care se bucura Castaldi în rîndul elevilor săi, să-i determine pe aceștia să-și continue studiile în Italia — unde începuse o puternică mișcare de reînnoire a muzicii simfonice — totuși Parisul, devenit în acel timp centrul muzical al lumii, exercita o mai mare forță de atracție, atît prin intensa sa viață muzicală, cît și în urma faimei de care se bucura Schola Cantorum, condusă de Vincent d'Indy. Astfel, Dimitrie Cuclin, Nonna Otescu, Alfred Alessandrescu, George Enacovici, Constantin C. Nottara, Ștefan Popescu etc., după terminarea Conservatorului din București, și-au continuat studiile la Paris.

Contactul cu viața muzicală pariziană și asimilarea culturii muzicale franceze a constituit desigur o experiență necesară pentru pleiada de compozitori de după Enescu; aceștia, întorcîndu-se în patrie, au contribuit prin întreaga lor activitate, de compozitori și interpreți, la mersul înainte al muzicii românești. Deși, în ceea ce privește sfera tematică a creației lor simfonice, s-a produs o adevărată invazie de subiecte și figuri mitologice, iar limbajul de care se foloseau nu avea — decît cu mici excepții — o legătură cu

---

[1] „L'Indépendance roumaine", nr. 10 din martie 1921.

muzica populară, această fază de dezvoltare a muzicii simfonice românești a fost de o deosebită utilitate. Nivelul ridicat al meșteșugului componistic, limbajul armonic și orchestral diferențiat au contribuit la sporirea exigenței profesionale de care a profitat creația noastră muzicală în anii de după primul război mondial, cînd s-a întors la izvoarele muzicii populare.

Valoarea unei compoziții nefiind în funcție de numărul cîntecelor populare cuprinse în ea, sau de gradul de asemănare a temelor proprii cu melodiile populare (ceea ce, pe deasupra, după cum spunea Enescu, „nici nu garantează autenticitatea caracterului" național), ar fi nedrept să reproșăm acestei generații că stilul ei s-a alimentat din stilul unei culturi muzicale străine. Dacă o parte din lucrările născute în această perioadă au o valoare redusă, aceasta provine nu din faptul că a fost folosit un alt limbaj decît cel național, ci fiindcă puterea creatoare a acestor compozitori nu era suficient de mare pentru a da acestor lucrări o convingătoare forță expresivă.

De aceea, ar fi nedrept să fie contestat rolul istoric ca și valoarea unor lucrări, ca de exemplu *Acteon* al lui Alfred Alessandrescu, care, pe lîngă un mai bogat fond emoțional, are și o certă notă particulară, caracterizată de către criticul francez Vuillermoz ca un „parfum al folclorului".

Pornind deci de la ideea că nu caracterul național al stilului, ci forța expresivă este hotărîtoare în stabilirea valorii unei lucrări, ar fi deci greșit să se atribuie o mai mare valoare lucrărilor de mai tîrziu ale unora dintre foștii discipoli ai lui Castaldi, care, ulterior, au adoptat un stil cu trăsături folclorice. Schimbarea stilului are, fără îndoială, o anumită *semnificație socială*, prin faptul că noile creații se adresau unui cerc mai larg de auditori, dar aceasta nu însemna implicit și o creștere calitativă a creației. Astfel, ar trebui să considerăm *Fantezia română* a lui Alfred Alessandrescu — compusă, în parte, pe motive populare, în parte, pe motive proprii — superioară altor lucrări ale sale, deși, avînd un caracter academic, este de fapt inferioară poemului său simfonic *Acteon*.

Pitorescul culorii locale în muzică are, desigur, un farmec, dar acesta este, de obicei, trecător, întrucît el nu poate substitui adevărata forță emoțională a muzicii ; trebuie să arătăm aici că, deseori, caracterul național al lucrărilor unora dintre elevii lui Castaldi nu trece dincolo de culoarea locală.

Cum se întîmplă de atîtea ori în istoria muzicii, în cadrul unei școli sau al unui grup de compozitori, deși aceștia au aceleași convingeri estetice și aceeași formație profesională, există totuși

între componenţi diferenţe considerabile, prin unele particularităţi de stil, care sînt aparte de la caz la caz.

În cele ce urmează, vom încerca să facem unele caracterizări cu privire la creaţia fiecăruia dintre cei mai importanţi foşti elevi ai lui Castaldi şi ai Scholei Cantorum. În acest sens, ordinea cronologică după care ne-am condus pînă aici o considerăm ca fiind cea mai potrivită.

DIMITRIE CUCLIN (5 martie 1885)

Între foştii discipoli ai lui Castaldi şi Vincent d'Indy, Dimitrie Cuclin [1] ocupă un loc aparte, datorită ponderei creaţiei sale faţă de cea a colegilor de studii, atît sub aspectul cantitativ al lucrărilor de toate genurile, cît şi în privinţa aportului său mult mai important în dezvoltarea simfoniei româneşti. În acelaşi timp, Cuclin s-a manifestat şi ca un fecund şi original teoretician.

Călăuzit de „gîndul de a participa la întemeierea artei muzicale româneşti, de a-şi înscrie personalitatea individuală şi românească în caracterul universal al muzicii, tocmai pentru a o face accesibilă auditorilor cu un specific naţional cît mai diferenţiat", stilul său rezultă din modul particular de integrare a elementului folcloric în limbajul muzical dezvoltat de marii maeştri ai muzicii universale. Consecvent dorinţei sale de a fi „necontenit un artist al patriei sale", Cuclin s-a inspirat din cîntecul popular, fie întemeindu-se pe „elementul modal ori diatonic" al acestuia, fie creînd în „caracter riguros folcloric", fie exprimîndu-se „printr-o limbă în acelaşi timp personală, românească şi universală" [2].

Fireşte, prezenţa sau absenţa elementelor populare în creaţia lui Cuclin, ca de altfel şi în opera muzicală a altor compozitori, nu

---

[1] Fiu al profesorului de muzică Constantin Cuclin (1845—1906), Dimitrie Cuclin s-a născut la Galaţi. Începe să compună încă în timpul anilor de liceu, avînd o oarecare bază teoretică însuşită sub îndrumările tatălui său. Înscriindu-se în anul 1903 la Conservatorul din Bucureşti şi urmînd clasa de teorie, solfegiu şi armonie a lui Kiriac, Cuclin scrie un *Concert pentru vioară şi pian*. Din 1904, învaţă contrapunctul, fuga şi compoziţia cu Alfonso Castaldi, iar la terminarea studiilor, în anul 1907, compune uvertura *Nitocris*.

În acelaşi an, Cuclin pleacă la Paris pentru continuarea studiilor la Conservatorul naţional şi apoi la Schola Cantorum, cu Charles Vidor şi Vincent d'Indy.

După întoarcerea în ţară, Cuclin desfăşoară o multilaterală activitate de compozitor, teoretician, publicist, dirijor al orchestrei înfiinţate de el pentru popularizarea muzicii în rîndurile maselor etc.

[2] Dintr-un interviu acordat Radiodifuziunii Române. (Vezi şi Vasile Tomescu, *Drumul creator al lui Dimitrie Cuclin*, pag. 163)

reprezintă un factor hotărîtor, definitoriu pentru valoarea ei, ci doar un criteriu de stil. În acest sens, vom examina rolul folclorului în alcătuirea limbajului său, modul de fuziune al elementelor de muzică populară cu elementele de stil de provenienţă universalistă.

Întreaga noastră creaţie muzicală de la Flechtenmacher pînă azi, călăuzită în desfăşurarea ei istorică de ideea şcolii naţionale, vădeşte deosebiri considerabile în ceea ce priveşte sursele de inspiraţie melodică — predominant orăşenească în secolul XIX şi ţărănească în secolul XX — deosebit fiind şi *cuantumul* elementului popular, precum şi *gradul de transfigurare* individuală a substanţei muzicii populare. De-a lungul întregului proces istoric, compozitorii îşi însuşesc meşteşugul tehnic din muzica europeană a timpului lor, dînd astfel loc la o continuă îmbinare a elementelor autohtone de stil cu cele provenite din cultura muzicală universală.

Cu cît elementele populare au un caracter mai aparte de cel al muzicii culte „paneuropene" (termenul a fost folosit în muzică pentru prima oară de Constantin Brăiloiu), cu atît problema adaptării tehnicii universaliste punea probleme mai mari. În acelaşi timp însă, caracterul inedit al folclorului rural poate duce la descoperirea unor noi modalităţi de tehnică muzicală, la noi principii de armonizare. La aceasta se referea Béla Bartók cînd spunea că o bună cunoaştere a muzicii populare i-a făcut posibilă „eliberarea de sistemul major-minor care a dominat muzica pînă în prezent. Partea covîrşitoare a melodiilor adunate (de Bartók, *n.a.)*, şi tocmai cea mai de valoare, este bazată pe vechile game eclesiastice, greceşti şi chiar mai vechi (pentatonice) şi conţin din plin cele mai variate formule ritmice şi schimbări de măsuri, atît în *rubato*, cît şi în execuţia de *tempo giusto*. Aceste game nu au pierdut nimic din viabilitatea lor. Reînvierea lor a dus la noi posibilităţi armonice şi la eliberarea de pietrificatul sistem major-minor, iar ca o consecinţă finală, la folosirea liberă a celor 12 semitonuri ale gamei cromatice" [1]. Şi în alt loc : „Melodiile primitive nu conţin nici o indicaţie în privinţa înlănţuirii stereotipe a acordurilor. Această lipsă a unei îngrădiri oferă o mai mare libertate aceluia care ştie să se folosească de ea" [2].

În opoziţie cu Bartók, Cuclin susţine că : „Gama (majoră — *n.a*) fiind unicul mod de a fi perfect al ei, urmează că toate

---

[1] Béla Bartók, Önëletrajz", din volumul *Valogatott írásai*, apărut în Editura Müvelt Nép, Budapesta, 1956, pag. 9.

[2] Ibidem.

celelalte moduri, mai bine-zis modurile, — întrucît nu sînt semne că s-a bănuit, în vorbirea curentă cel puțin, că gama, perfectă, e și ea un mod, — nu sînt decît categoria nenumăratelor *deformări* ale gamei". Și mai departe: „Orice mod fiind prin definiție o deformare a perfectului sistem diatonic, o imperfecțiune deci, se impune, pe baza exigențelor estetice și etice, cultivării *celei mai puțin frecvente*, corespunzător gradului de deformare ce-i e propriu" [1].

Spre deosebire de reprezentanții curentului folcloric, care au tras o seamă de concluzii armonice din structura modală a cîntecului popular, Cuclin încadrează melodia populară în rigorile sistemului funcțional clasic pentru a evita orice „deformare" a acestuia.

Departe de noi gîndul de a aprecia o operă muzicală în funcție de modul de valorificare a elementelor folclorice. L-am citat pe Cuclin cu scopul de a arăta în ce măsură concepțiile lui, cu privire la perfecțiunea sistemului tonal, au un rol hotărîtor asupra însăși structurii fundamentale a muzicii sale.

Cuclin afirmă cu deplină dreptate că muzica este artă și „știință". În mod obișnuit, sub termenul de știință, în domeniul muzicii, se înțelege cunoașterea și stăpînirea legilor armoniei, ale contrapunctului, ale formei muzicale, ale orchestrației etc. După Cuclin „...adevăratul obiect al științei muzicale nu este un element al psihicului și nici al fizicii. El este abstract. Legile sale sînt imuabile. Aceasta este funcția. Ea este reală, pentru că se manifestă în creația muzicală ca unica realitate a muzicii, și pentru că poate neglija orice sprijin material. Ea este deci în același timp *revelația și demonstrația caracterului real și științific al metafizicii*" [2].

Considerînd practic posibil perceperea de către auzul nostru a unor translații tonale extinse pînă la cel de-al 53-lea cerc de cvinte [3], Cuclin afirmă că „Funcția armonică, muzicală, plină de expresivitate sau de depresiune, de forță sau de sensibilitate, face parte, în cadrul organizării sunetului muzical, dintr-un sistem in-

---

[1] D. Cuclin, „Despre armonizarea modală", revista „Muzica" nr. 4/1957, pag. 18.

[2] D. Cuclin, „Art. cit.".

[3] Expoziția *Simfoniei a III-a* cuprinde o modulație de la *do* minor la tonica unei tonalități care se află la distanța de 36 de cvinte de *do* minor, acordul notat ca *mi bemol* major reprezintă echivalentul enarmonic al unui acord de *do* de patru ori diezat (fiecare notă din acord ridicată cu cvadruplu diez).

finit. Dar acest sistem nu este încă sistemul muzical. Totuși, el a reieșit dintr-un procedeu rațional. Acest procedeu duce la *descoperirea sistemului diatonic al funcțiilor*, care este un sistem a ceea ce se numește, nu fără eroare, *cvintă*, și care arată adevărata ordine a funcțiilor diatonice. Această ordine a fost exprimată de Pitagora. Dar probabil că el nu separa ideea de funcțiune de ideea sunetului muzical. El nu cunoaște decît primele șapte funcții diatonice, în timp ce noi le cunoaștem pe toate, în număr de 53" [1].

Cît de hotărîtor este rolul pe care Cuclin îl atribuie științei, acordîndu-i prioritate absolută față de intuiția artistică, se poate desprinde și din următoarea afirmație în legătură cu unicul progres pe care, după părerea sa, muzica îl va putea face de acum înainte: „Dar acest viitor, definit prin saltul calitativ din stadiul uman psihic în stadiul uman spiritual, este marcat, în zilele noastre, printr-un fenomen muzical uimitor: *încetarea auzului ca criteriu și promotor al creațiunii muzicale*, constituirea desăvîrșită a *Marelui Sistem* al științei, artei și filozofiei muzicii și *preluarea* funcției de criteriu și promotor al creației muzicale, în viitorul nelimitat, *de către însuși acest mare Sistem*, viu și creator. Auzul ne-a educat muzicește pînă acum; de acum înainte, vom continua în altă ipostază, anume educîndu-l și creîndu-l fără termen noi pe el, pe temeiul legilor infailibile ale marelui Sistem" [2].

Am reprodus cîteva din ideile lui Cuclin, considerînd că pentru o mai bună înțelegere a creației compozitorului este necesară cunoașterea prealabilă, măcar în linii mari, a teoriilor sale cuprinse în cîteva lucrări de un deosebit interes: *Tratat de estetică muzicală*, *Tratat de forme muzicale* și mai ales studiul *Muzica, arta, știința și filosofia*. Acesta din urmă a fost remarcat și dincolo de hotarele țării. Muzicologul Hans Hartmann, reproducînd ideile principale cuprinse în studiul sus-menționat, spune în concluzie: „De cînd Schopenhauer a scris al 33-lea capitol al completărilor la a treia carte a sa *Lumea ca voință și reprezentare*, «Despre metafizica muzicii», nu s-au mai tipărit idei atît de originale ca cele ale lui Cuclin, referitoare la această problemă" [3].

Profunzimea și originalitatea teoriilor unui compozitor nu implică însă în mod necesar ca și creația sa să fie de aceeași profunzime și originalitate. Mulți dintre compozitorii cei mai mari

---

[1] D. Cuclin, *Tratat de forme muzicale*, manuscris, pag. 30.

[2] Ibidem, pag. 30.

[3] Hans Hartmann, *Denkendes Europa*, Ed. Batschari, Berlin, 1936 pag. 367.

au creat opera lor pe cale pur intuitivă, fără a se interesa prea mult de partea teoretică a artei lor. Au fost în schimb și compozitori a căror creație nu s-a situat la nivelul operei lor teoretice.

Din istoria muzicii, este suficient de bine cunoscut faptul că teoriile — cu excepția celor formulate de Schönberg în privința sistemului serial — nu au precedat, ci au fost stabilite după procesul de creație și, adeseori, în urma schimbărilor intervenite în creație; multe teorii, considerate drept adevăruri eterne, au trebuit să fie supuse unor revizuiri fundamentale.

★

O creație de asemenea complexitate ca aceea a lui Cuclin nu poate fi analizată mai în detaliu decît printr-un studiu de proporții corespunzătoare. În cadrul limitat al prezentului capitol, ne vom mărgini să scoatem în evidență doar unele din trăsăturile fundamentale ale conținutului de idei și sentimente al principalelor sale lucrări simfonice și de cameră, precum și unele caracteristici generale ale stilului său.

În dorința noastră de a face creației lui D. Cuclin o apreciere cît mai justă, ne izbim însă de o certă dificultate, deoarece majoritatea covîrșitoare a lucrărilor sale nu au fost executate încă în concerte.

Din cele 17 simfonii ale sale[1] au putut fi auzite pînă în prezent doar patru-cinci; din lucrările dramatice — *Traian și Dochia, Agamemnon, Soria* (operă-madrigal în 5 acte), *Bellerophon, Meleagridele* — nici una; la fel de neglijate de către interpreți sînt și lucrările sale instrumentale și vocale (10 *Suite pentru vioară solo*, piese pentru pian, *Sonata în sol pentru vioară și pian, Trio pentru pian, vioară și violoncel* și cele trei *Cvartete de coarde* etc.).

Tot atît de puțin cunoscute sînt și alte lucrări ale sale, ca *Scherzo simfonic* (distins cu premiul I „George Enescu", 1916), *2 Suite pentru orchestră, Suita „Nunta în Bărăgan", Rapsodia pra-*

---

[1] *Simfonia I-a*, 1910; *Simfonia a II-a (re)*, 1937; *Simfonia a III-a (do)*, 1942; *Simfonia a IV-a (si)*, 1944; *Simfonia a V-a (la)*, pentru soliști, cor și orchestră, 1947; *Simfonia a VI-a (sol bemol)*, 1948; *Simfonia a VII-a (fa)*, 1948; *Simfonia a IX-a (do diez)*, 1948; *Simfonia a X-a (si bemol)*, 1949; *Simfonia a XI-a (si bemol)*, 1949; *Simfonia a XII-a (si)*, 1951; *Simfonia a XIII-a* (soliști, cor și orchestră), 1951; *Simfonia a XIV-a (mi)*, 1952 (Premiul de stat); *Simfonia a XV-a (la)*, 1954; *Simfonia a XVI-a „Triumful păcii" (sol)*, 1959; *Simfonia a XVII-a (sol minor)*, alcătuită dintr-un ciclu de piese compuse în 1951, cu titlul de „Recital de pian", orchestrate în 1961.

hoveană, Rondo simfonic, Concert pentru pian și orchestră, Concert pentru vioară și orchestră, sau creația sa corală — 50 de cîntece în stil popular, 101 cîntece populare pentru cor mixt a cappella, 12 madrigale, 25 de cîntece pentru cor mixt și pian etc., etc.

Sîntem astfel lipsiți de posibilitatea de a cunoaște efectul emoțional al majorității lucrărilor sale pe baza unor audiții repetate ; pe de altă parte, analiza „la rece" a partiturilor ar putea să fie insuficient de concludentă. De aceea, ne vom limita în cazul operei sale muzicale la caracterizări generale.

Situația oarecum paradoxală, care rezultă din faptul că deși dintre toți compozitorii români Cuclin a scris cel mai mare număr de lucrări, creația sa fiind totuși cu mult mai puțin cunoscută decît a altora, are mai multe cauze. Una din acestea o constituie amploarea excesivă a majorității simfoniilor sale, dintre care unele au o durată egală cu cea a unui întreg concert simfonic (de exemplu, pentru executarea *Simfoniei a III-a* sînt necesare două ore).

Adevărata monumentalitate nu este în funcție de durata unei lucrări, ci de forța emoțională pe care compozitorul o poate imprima, atît materialului tematic, cît și procedeelor de dezvoltare a acestuia. Pornind de la ideea că „funcțiunea este singura realitate a muzicii" [1], implicit deci și purtătorul principal al conținutului expresiv, Cuclin manifestă adeseori o anumită indiferență față de pregnanța și originalitatea melodică a ideilor muzicale și astfel abia „acțiunea" pe care ele urmează să o desfășoare în cadrul planului tonal ar trebui să le confere un adevărat sens expresiv și o valoare dinamică. Dar gradul de tensiune al dezvoltării nu este în funcție numai de mișcarea temelor sau a motivelor, îndepărtîndu-se pînă la cutare sau cutare cerc de cvinte, superior sau inferior, ci inseparabil legat de propriul potențial emoțional al ideilor muzicale.

Înțelegerea — mai ales a unora din creațiile sale simfonice — este îngreuiată și de faptul că sensul lor expresiv este adeseori legat de o idee filozofică („Eu sînt actualmente de părere că arta nu este un district al filosofiei, ci că ea însăși este o întreagă filosofie" [2] și „Pură muzică nu există. Totuși, nici o idee de ordin filosofic, poetic, dramatic, literar, descriptiv nu poate scuza o reali-

---

[1] D. Cuclin, *Tratat de forme muzicale,* manuscris.

[2] D. Cuclin, *Mes Symphonies* (manuscris) ; vezi și V. Tomescu, *Op. cit.,* pag. 59.

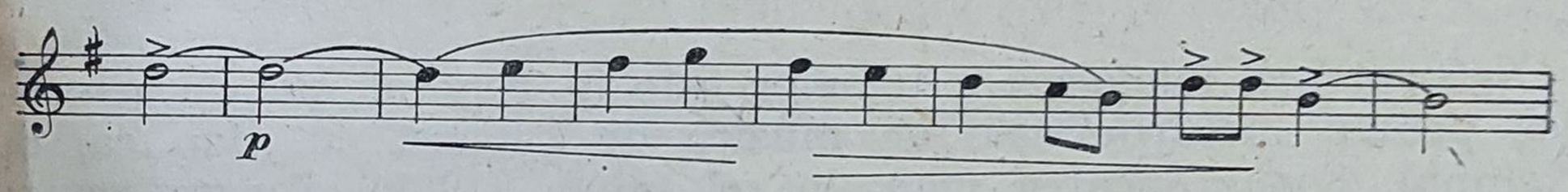
zare muzicală insuficientă, sau rău construită în ea însăşi, probă manifestă chiar a constituţiei insuficiente, rele, devitalizate a însăşi acelei idei“ [1].

Dar cauza principală a neglijării operei sale de către interpreţi pare a fi caracterul adeseori parcă voit impersonal al muzicii sale, în ciuda elementului popular care, după dorinţa compozitorului, ar trebui „să răzbească prin opacitatea aparentă a celei mai exclusive frazeologii academice“ [2].

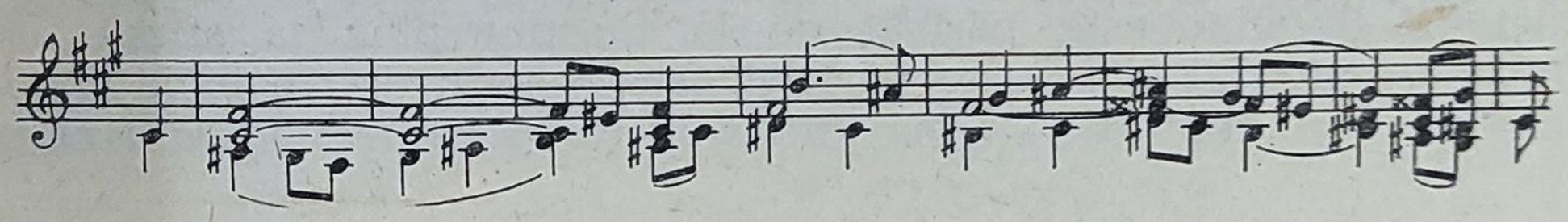
Din cauza modului de exprimare prea apropiat de cel al compozitorilor de la sfîrşitul secolului trecut, la ascultarea unei simfonii de Cuclin se ajunge la o involuntară comparaţie cu capodoperele creaţiei simfonice clasice. În cazul oricărui compozitor contemporan, al cărui stil în mod voit nu se detaşează prin evidente trăsături personale de acela al maeştrilor din trecut, o asemenea comparaţie trebuie să fie în mod inevitabil defavorabilă.

Caracterizările cu privire la stilul muzicii lui Cuclin nu pot fi separate de intenţiile compozitorului de a se exprima „printr-o limbă în acelaşi timp personală, românească şi universală“, caracterul „românesc“ limitîndu-se, în general, la teme cu iz popular. Astfel de teme întîlnim în majoritatea simfoniilor şi altor lucrări instrumentale ale lui Cuclin. Ele apar în creaţia sa simfonică încă de la prima sa lucrare de acest gen (partea mediană a *Scherzo*-ului).

În *Simfonia I-a* (din Trio)



În *Simfonia a V-a*

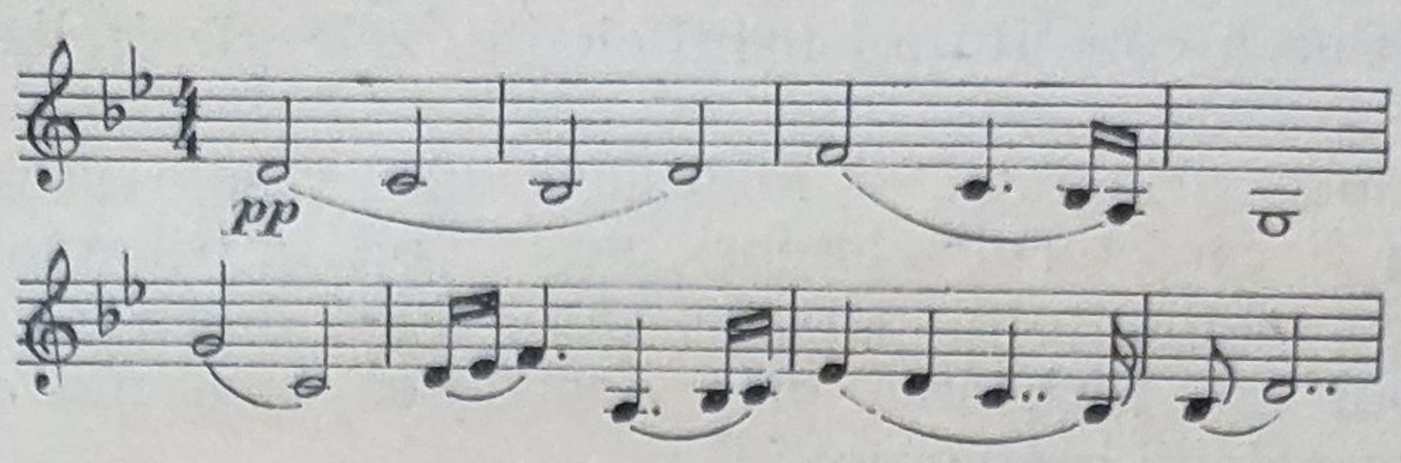


---

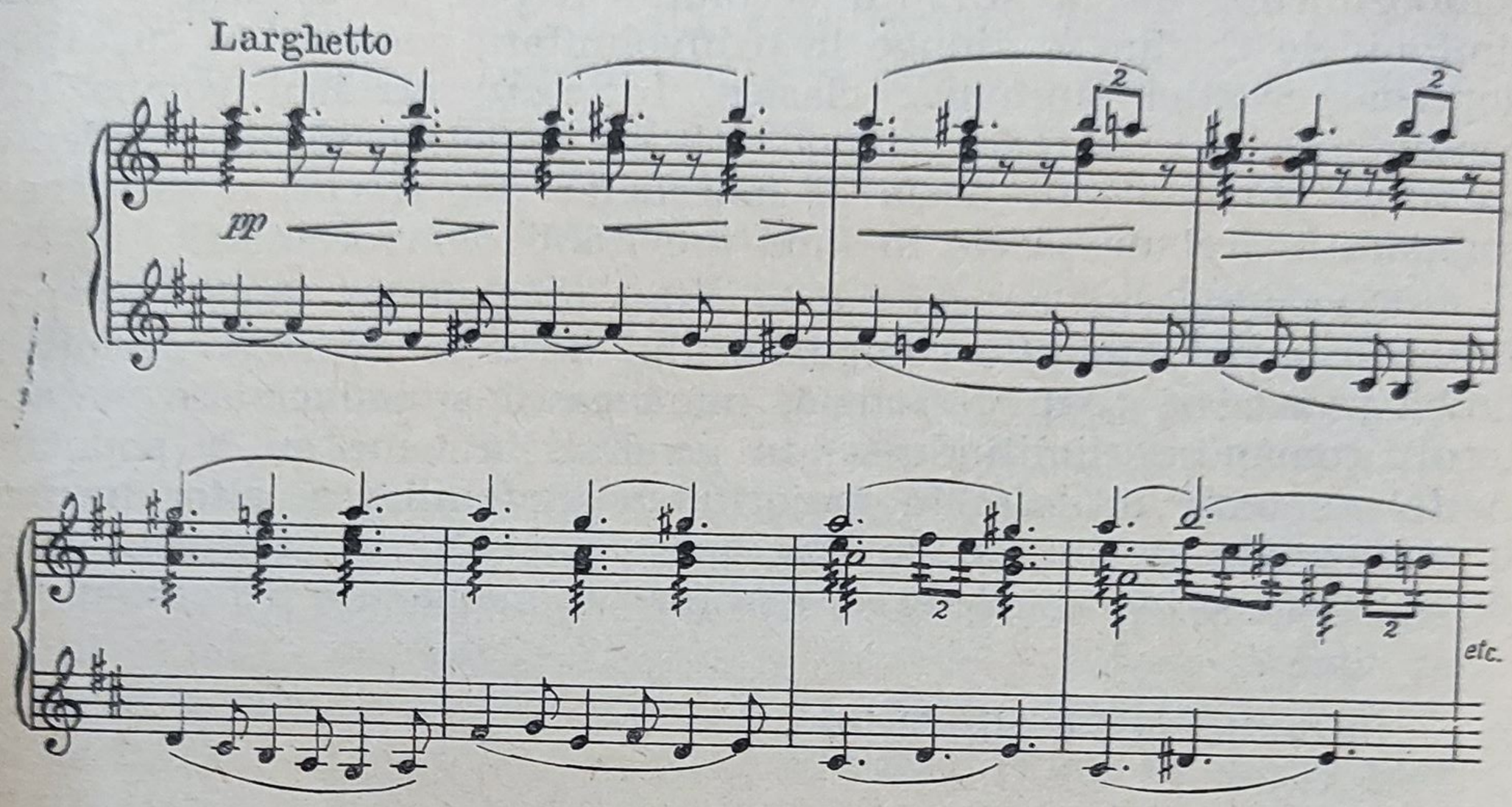
[1] D. Cuclin, *Tratat de estetică muzicală*, din fragmentul publicat în revista „Muzica“ nr. 4/1965.

[2] D. Cuclin, *Mes Symphonies*.

În *Simfonia a X-a*

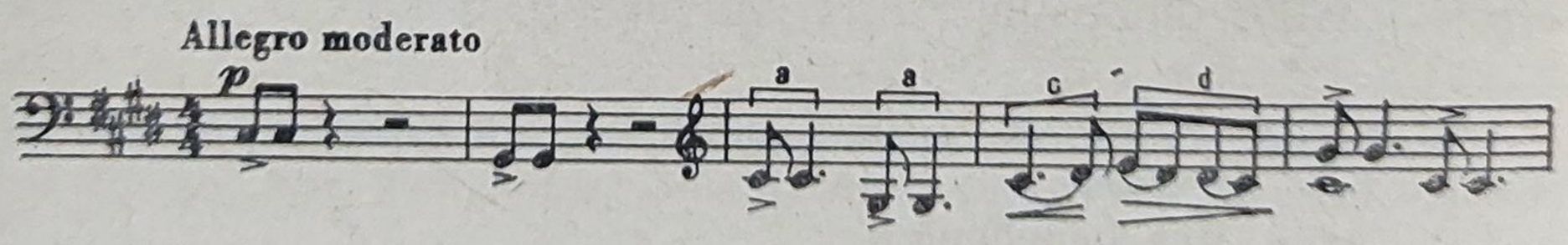


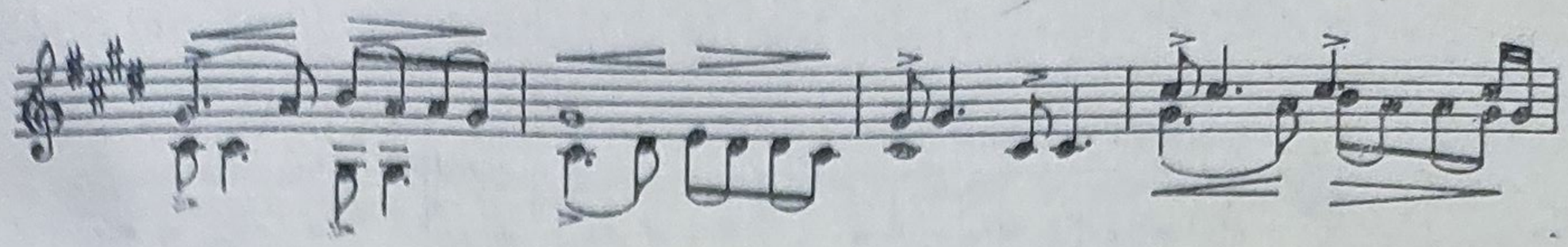
În *Simfonia a XI-a.*

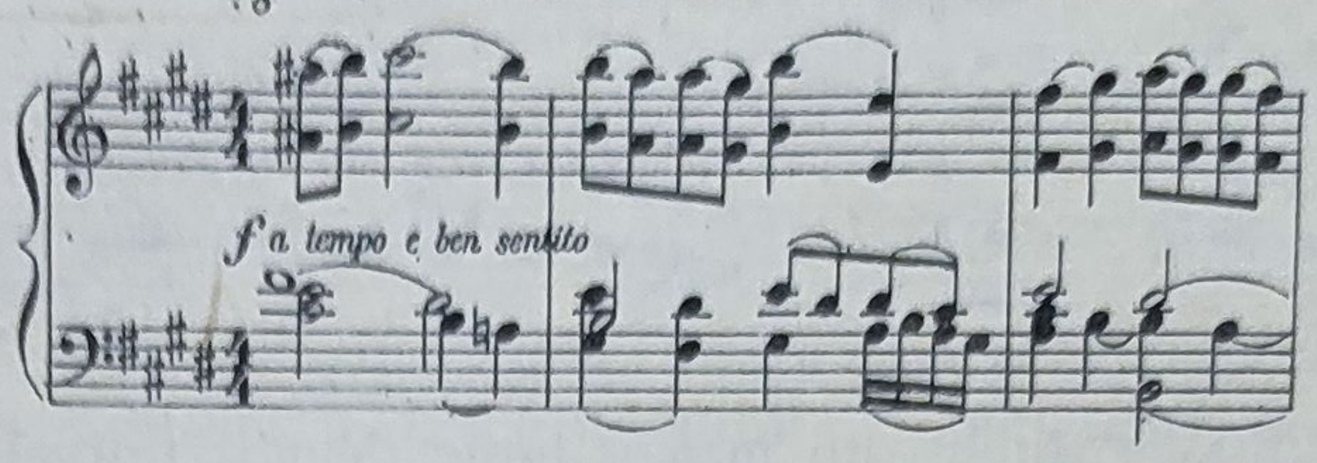


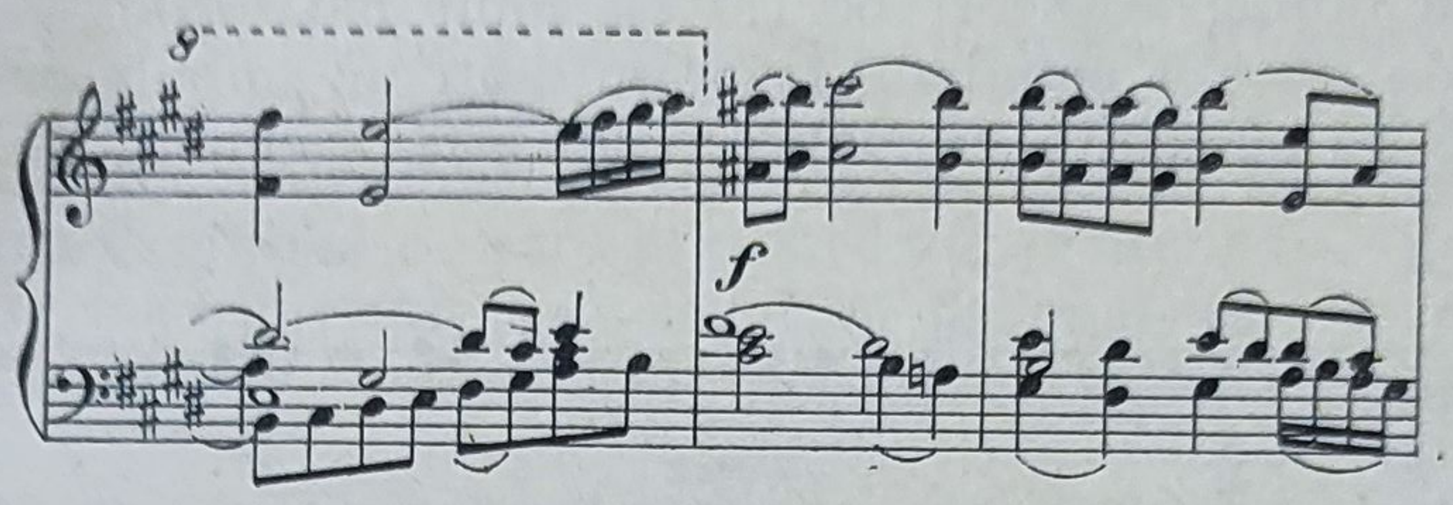
Structura folclorică a temelor este în general mai caracteristică pentru lucrările sale de muzică de cameră cu pian ca, de exemplu, *Sonata pentru pian*, în *sol* minor (1909), *Sonata pentru vioară și pian* (1907), și *Trio pentru vioară, violoncel și pian* (1926) și, în parte, a unora din *Cvartetele* sale *de coarde*, mai ales pentru „Andantino" din *Cvartetul nr. 2.*

Singura lucrare de mare amploare a lui Cuclin, în care caracterul popular este păstrat de la început pînă la sfîrșit, iar întregul material al tuturor părților este generat din melodia populară care servește drept temă întîi a lucrării, este *Simfonia a IX-a.*





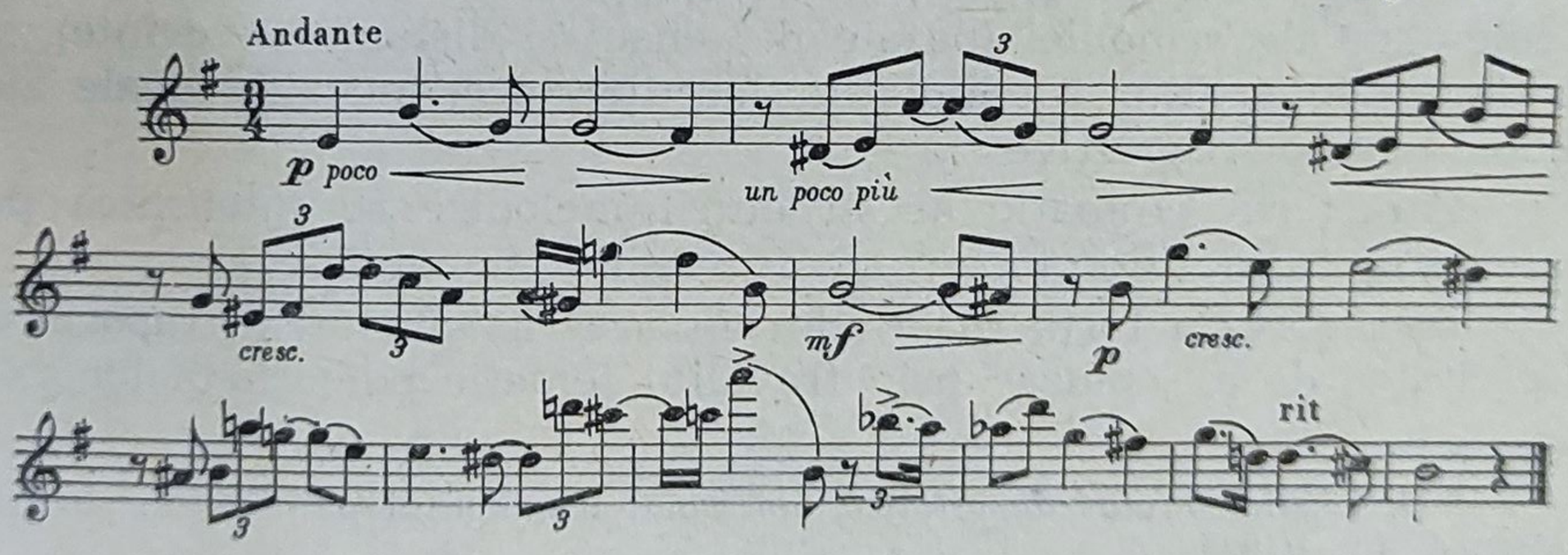


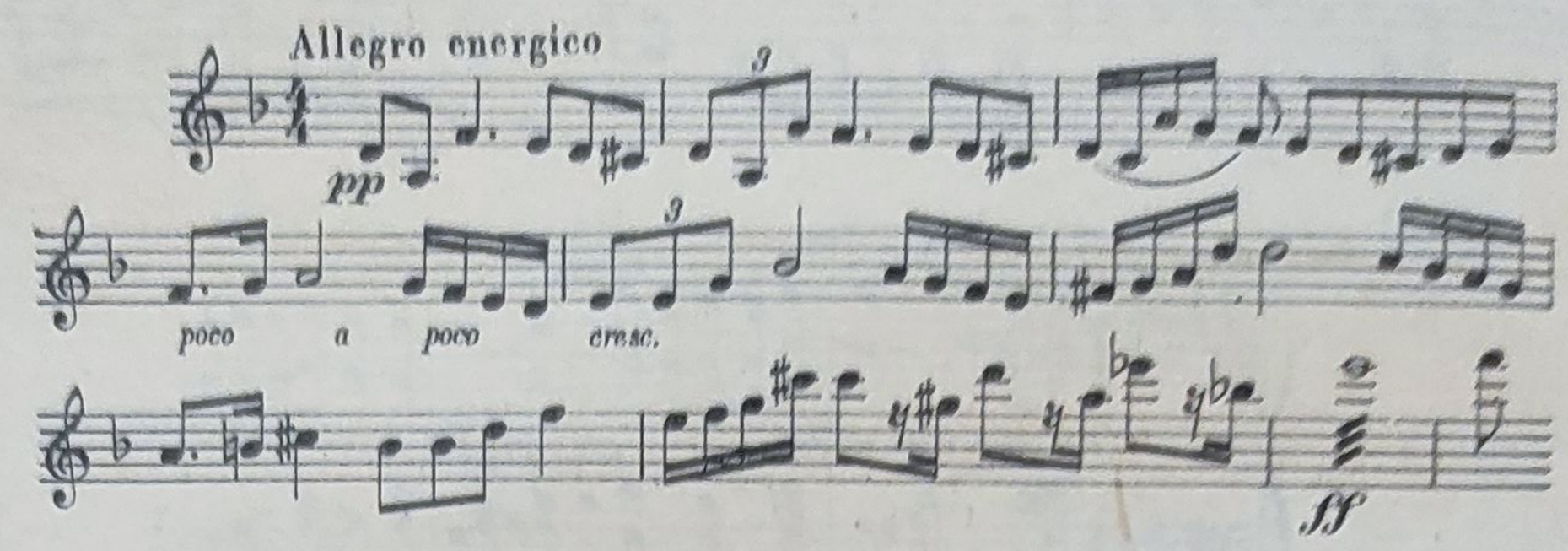


După cum se poate constata din exemplele de mai sus, compozitorul are o preferință pentru teme cu iz popular de structură diatonică, majoră sau minoră; în urma înveșmîntării lor armonice riguros funcționale, ele nu creează, în general, o contradicție stilistică cu teme de factură tot diatonică de stil universalist, folosite în cadrul aceleiași lucrări.

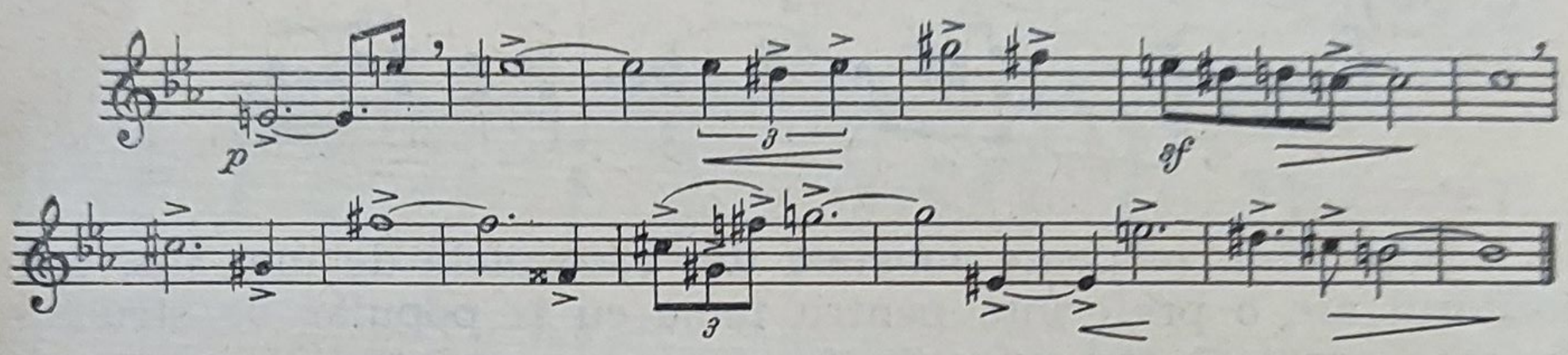
Pentru teme concepute în stil universalist cele de mai jos oferă exemple caracteristice.

D. Cuclin — *Simfonia I-a*





În timp ce unele din aceste teme de stil universalist — care din păcate umblă adeseori pe căi de mult bătătorite — dar mai ales cele de factură populară, izvorăsc dintr-un impuls primar melodic, cele de structură cromatică, cum este exemplul de mai jos,



sînt generate de armonie și astfel înțelesul lor expresiv este inseparabil legat de aceasta, melodia fiind, după părerea lui Cuclin, „individualizarea acestui fond expresiv vast și complex prin scoaterea în evidență a unor anumite armonice, menite să precizeze un aspect al fondului expresiv, după funcțiunea lor armonică și relațiunile dintre ele (melodice), relațiuni guvernate de aceleași legi elementare ale armoniei (bazate pe sensul și distanța de cvinte), și în dependența tuturor tribulațiunilor diatonice, modale, tonale ale fundamentelor respective“ [1].

Caracterul cromatic al structurii melodice se intensifică pe parcursul translațiilor tonale ale travaliului tematic.

În raport cu forța reală „de mișcare“ a temelor, în raport cu necesitatea de a „epuiza“ prin travaliul tematic potențialul lor ex-

---

[1] D. Cuclin, *Tratat de estetică muzicală*, fragmentul publicat în revista „Muzica“ nr. 4/1965.

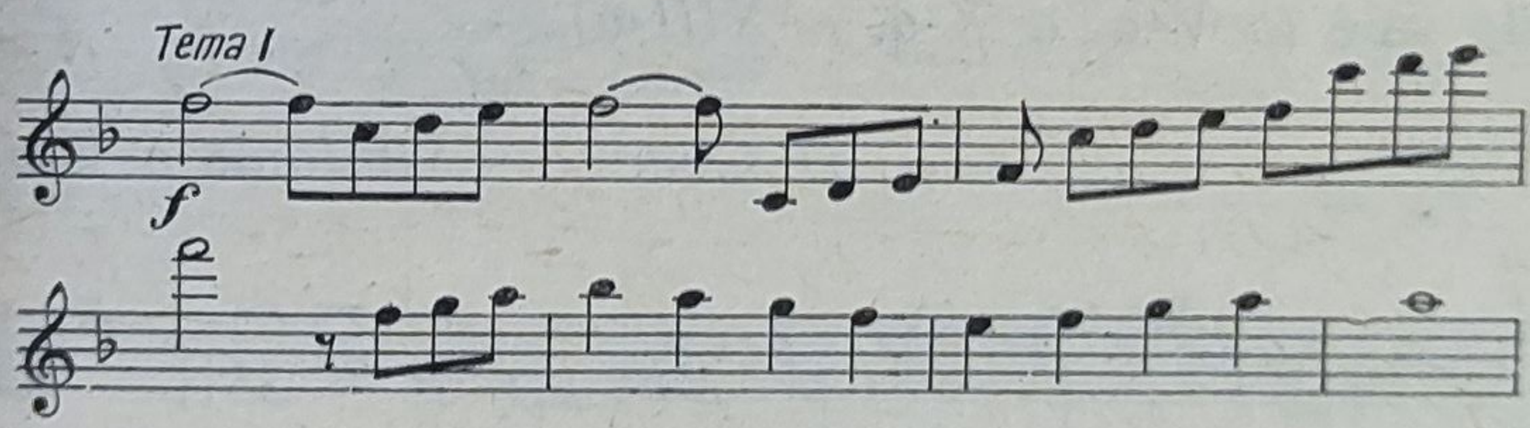
presiv, dezvoltările par a fi adeseori supradimensionate din cauza, probabil, a unor considerente de ordin filozofic. În ceea ce privește limbajul armonic al lui Cuclin, acesta se menține, în general, în cadrul muzicii secolului XIX, uneori chiar și în cel al secolului XVIII.

Imaginea grafică a partiturilor sale ar putea induce oarecum în eroare ; din cauza modulațiilor spre cercuri de cvinte îndepărtate, acordurile fiind supraîncărcate cu diezi sau bemoli (sau și unele și altele) rezultă o aparentă complexitate a limbajului său armonic. Reducînd acordurile la corespondentul lor enarmonic, ele se adeveresc a fi în ultimă instanță o succesiune de acorduri cunoscute și din muzica clasică. În ciuda afirmațiilor lui Cuclin că „în cadrul relațiilor funcționale orice sunet poate figura într-un acord și orice acord poate fi plasat în orice tonalitate“ [1], limbajul său armonic nu depășește pe acela al lui Vincent d'Indy, despre care Cuclin afirmă că ar fi realizat cea de a patra culme muzicală, în care *Marele Sistem* preia „funcția de criteriu și promotor al creațiunii muzicale“ [2].

Un rol important în muzica lui Cuclin îl deține polifonia. Valoarea expresivă pe care el o atribuie polifoniei se poate constata și din următorul citat : „...cu cît îți dai mai bine seama de rostul vieții, cu atît te simți mai apt pentru a explora și înțelege muzica adevărată, pentru care contrapunctul este una din cele mai fundamentale și mai eficace mijloace de realizare. Și în acest sens nu s-ar putea abuza niciodată“ [3].

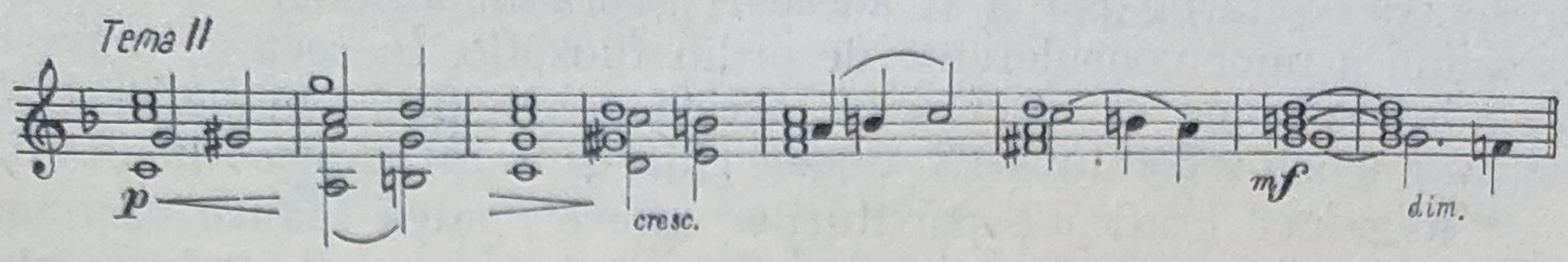
Dat fiind că la baza gîndirii muzicale a lui Cuclin se află armonia, scriitura sa contrapunctică se supune în mod riguros organizării verticale a acordurilor și înlănțuirii lor funcționale.

Stăpînirea tuturor artificiilor contrapunctice de către Cuclin se desprinde cel mai bine din *Simfonia a XIII-a*, clădită în întregime pe melodia troparului Sf. Dumitru (din *Liturghia psaltică* a lui Kiriac). În partea întîi a *Simfoniei*, tema are următoarea înfățișare :

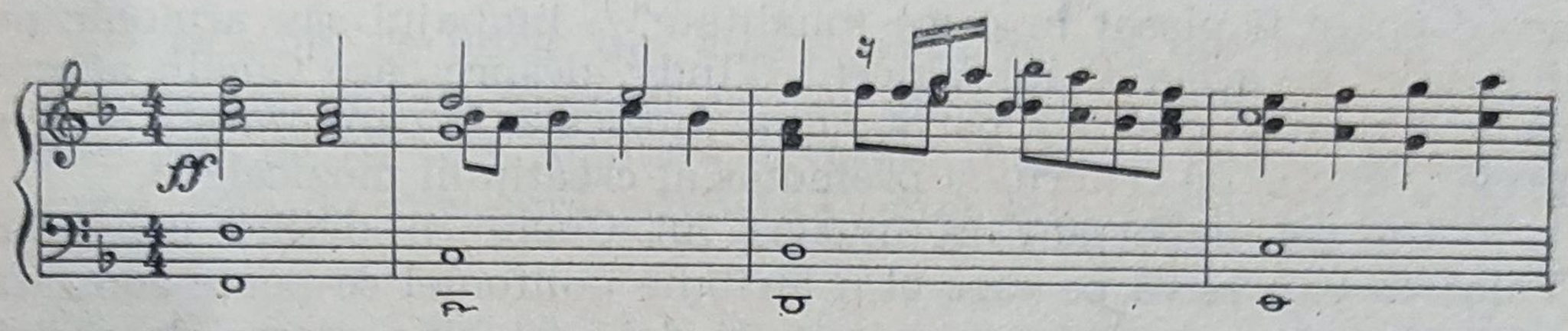


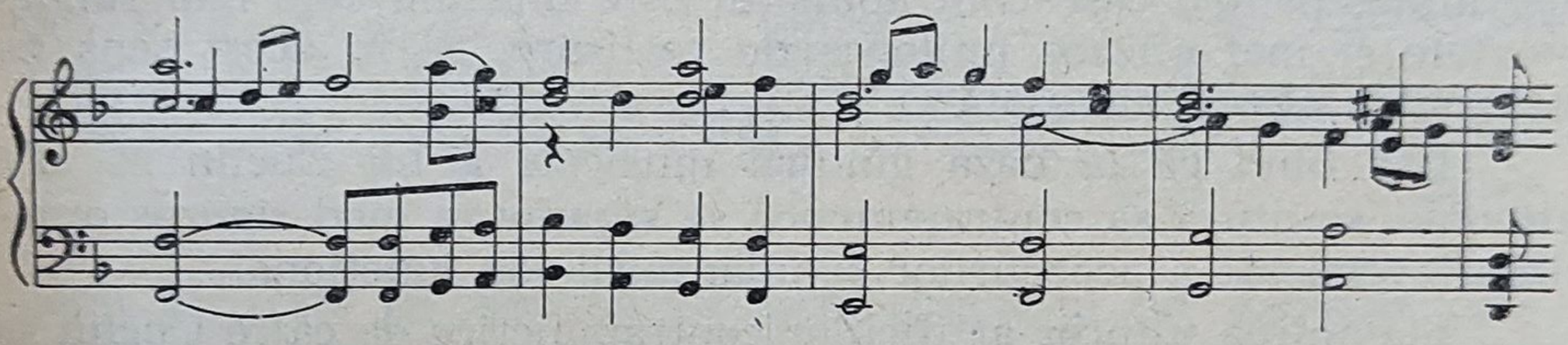
---

[1] D. Cuclin, *Tratat de estetică muzicală*.
[2] D. Cuclin, *Tratat de forme muzicale*, manuscris, pag. 30.
[3] D. Cuclin, *Tratat de forme muzicale*, (manuscris).



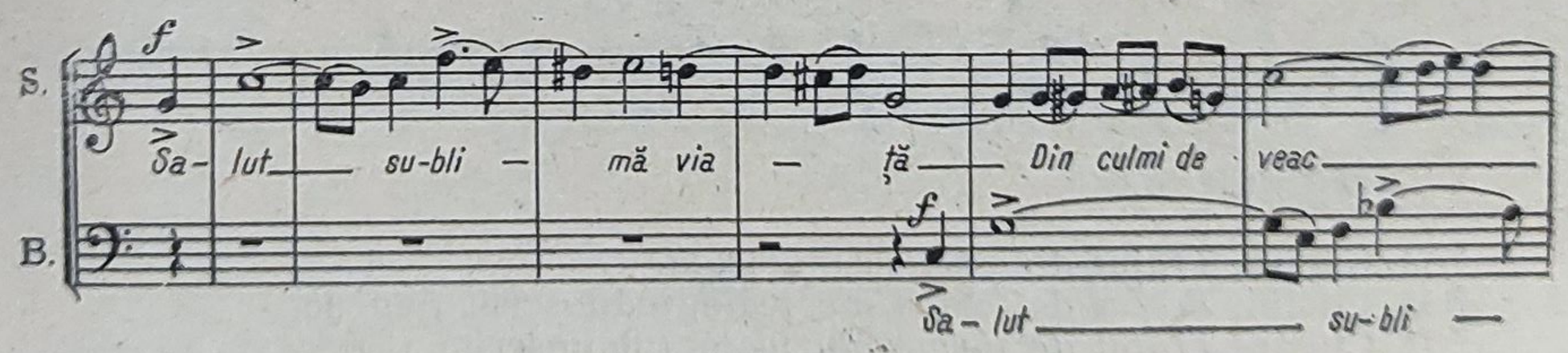
căpătînd apoi, în cele patru părți ale lucrării, aspecte diferite. Deosebit de interesant este, sub aspect contrapunctic, începutul Finalului, în care tema, alcătuită din suprapunerea aceleiași melodii, apare la sopran și la bas, cu valori diferite :

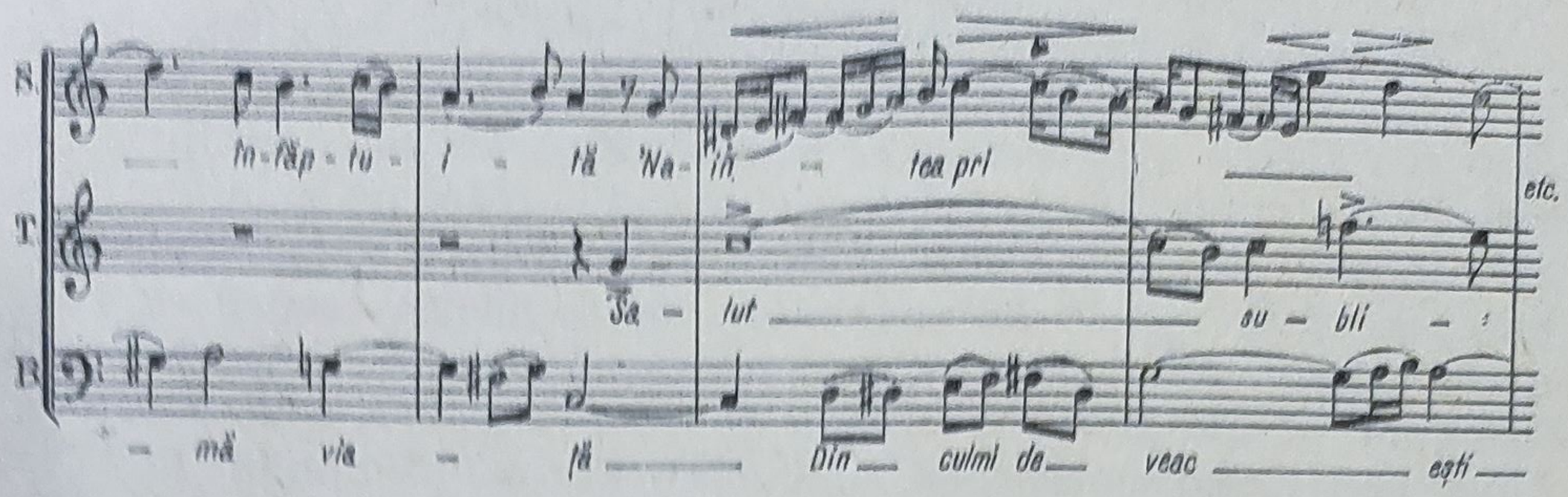




Cu aceeași amploare ca și în lucrările instrumentale, contrapunctul este folosit și în lucrările sale vocale, piese corale *a cappella*, și părțile corale cu acompaniament de orchestră ale unora dintre *Simfoniile* sale *(a V-a, a X-a, a XIII-a).*

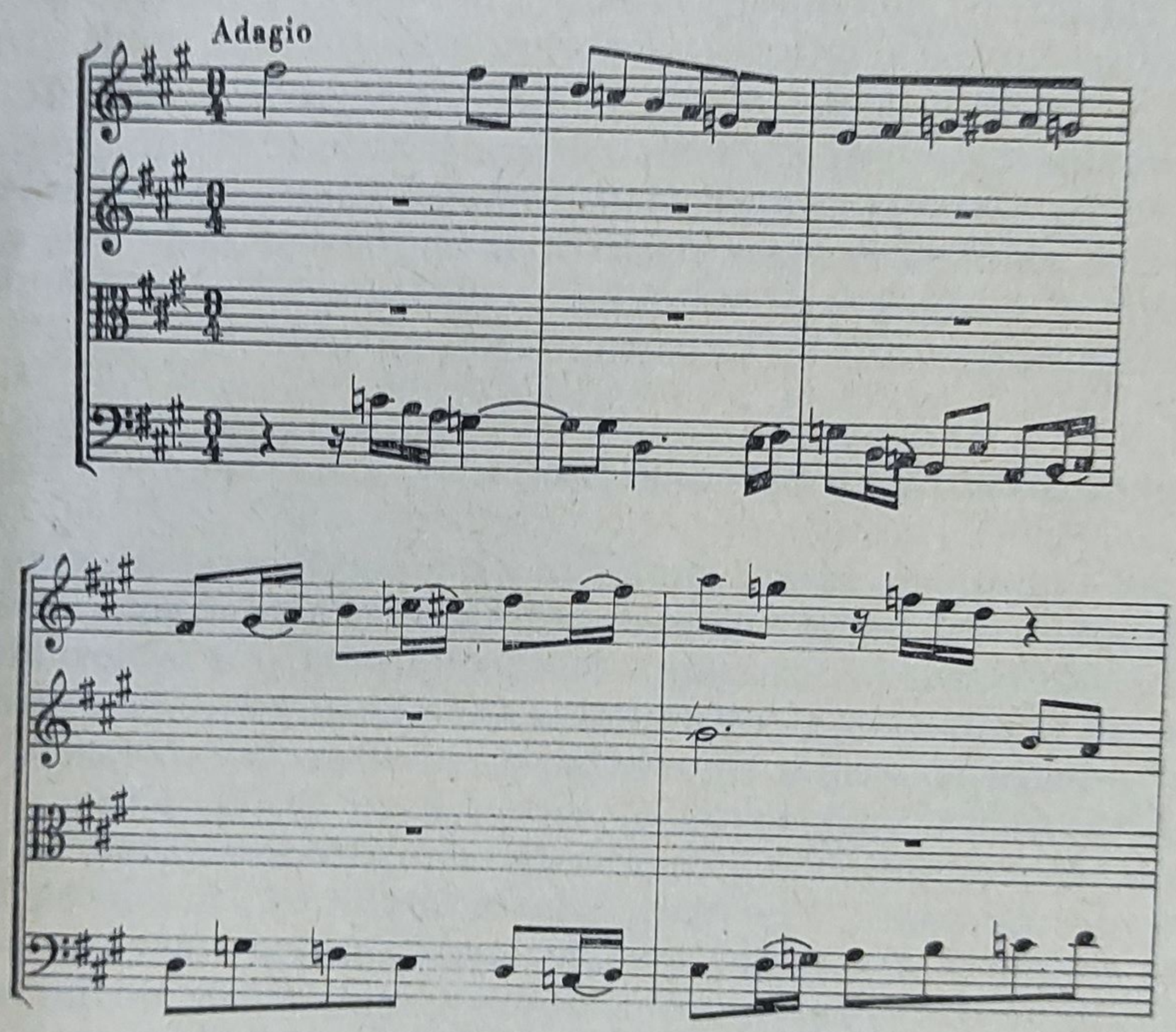
D. Cuclin — *Simfonia a V-a* (fragm.)





În asemenea cazuri, ca de altfel şi atunci cînd combinaţiile polifonice sînt adevăratele purtătoare ale expresiei, înţelegerea sensului expresiv „cere oarecum o participare mai activă din partea auditorului", şi „...în multe lucrări ale lui Cuclin, mai ales în cele de muzică de cameră, sensul expresiv rezultă din sinteza liniilor suprapuse" [1].

D. Cuclin — *Cvartet de coarde nr. 3*



[1] Zeno Vancea, „Cvartetele lui D. Cuclin", revista „Muzica" nr. 12/1955.

În ceea ce privește conținutul emoțional al majorității simfoniilor lui Cuclin, fie pur instrumentale, fie cu cor — ca *Simfonia a V-a, a X-a* și *a XIII-a* — el poate fi caracterizat, după propriile cuvinte ale autorului, ca expresia „aspirației către un neîncetat progres uman". Realizarea acestor aspirații întîlnește adeseori piedicile puse de către forțele întunericului ; în asemenea cazuri, expresia devine dramatică, nu lipsesc încordarea și accentele tragice, ca de exemplu în *Simfoniile a II-a, a III-a, a V-a a X-a* și *a XIV-a.* Unor sfere emoționale mai luminoase aparțin *Simfoniile a VI-a, a VII-a* și *a VIII-a ;* în acestea, mai puțin încărcate de sensuri filozofice, bucuria de a trăi, sentimentul de a se integra în „armonia universală" modelează ansamblul mijloacelor de expresie.

În perioada modernă a istoriei sunetelor, în care, pe plan universal, de cîteva decenii, muzica este supusă la adînci prefaceri (au fost create noi sisteme, au apărut concepții estetice noi), opera muzicală a lui Cuclin, impresionantă mărturie a unei excepționale voințe creatoare, rămîne un monument solitar, atît în ceea ce privește fermitatea concepțiilor estetice care au stat la baza sa, cît și datorită înaltului rol etic — desconsiderat tot mai mult în zilele noastre — pe care compozitorul îl atribuie operei de artă.

Convins că opera de artă înseamnă „triumf final ori rezultat al unei energii creatoare și vieți luminoase pe care întunecimea, tragedia accidentală nu face decît să le confere și să le intensifice", D. Cuclin se întîlnește pe acest plan cu George Enescu, ambii atribuind un rol social atît de important artei muzicii.

ION NONNA OTESCU (3.XII.1888—25.III.1940)

Aptitudinile muzicale ale lui Ion Nonna Otescu s-au manifestat încă de mic copil, găsind în casa părintească, a profesorului de matematică Ion Otescu, o ambianță favorabilă pentru a se dezvolta fără piedici. Încă din timpul ultimilor ani de liceu și în perioada cît a studiat dreptul, Otescu a frecventat și cursurile Conservatorului din București. Aici învață teoria și solfegiul cu D. G. Kiriac, și apoi armonia, contrapunctul și compoziția cu Alfonso Castaldi. Primul rod al acestor studii, *Uvertura pentru orchestră,* a constituit deja dovada timpurie a vocației sale de muzician, care avea să se desfășoare ulterior pe mai multe planuri : compoziție, dirijat și activitate pedagogică. După terminarea studiilor la Conservator, Otescu pleacă la Paris pentru a se desăvîrși în compoziție, la „Conserva-

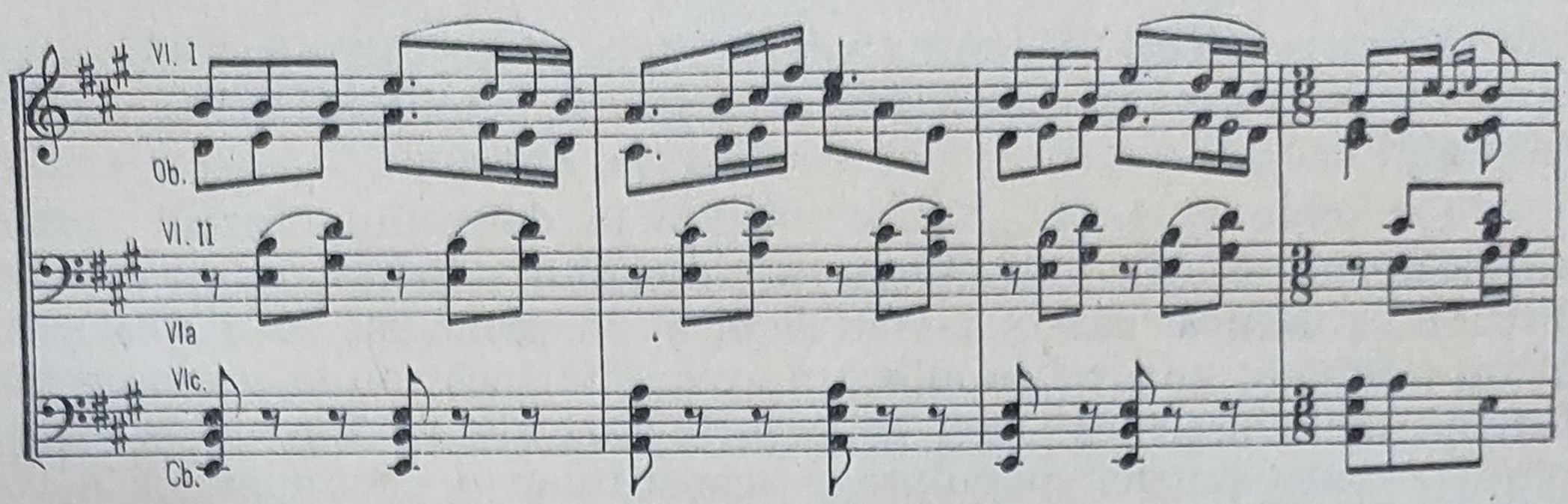
toire" cu Charles Widor și apoi la Schola Cantorum cu Vincent d'Indy.

Printre colegii săi, cu care a studiat în clasa lui Castaldi, și cu care s-a reîntîlnit apoi la Paris, se aflau și Dimitrie Cuclin, Alfred Alessandrescu, Constantin Nottara, George Enacovici.

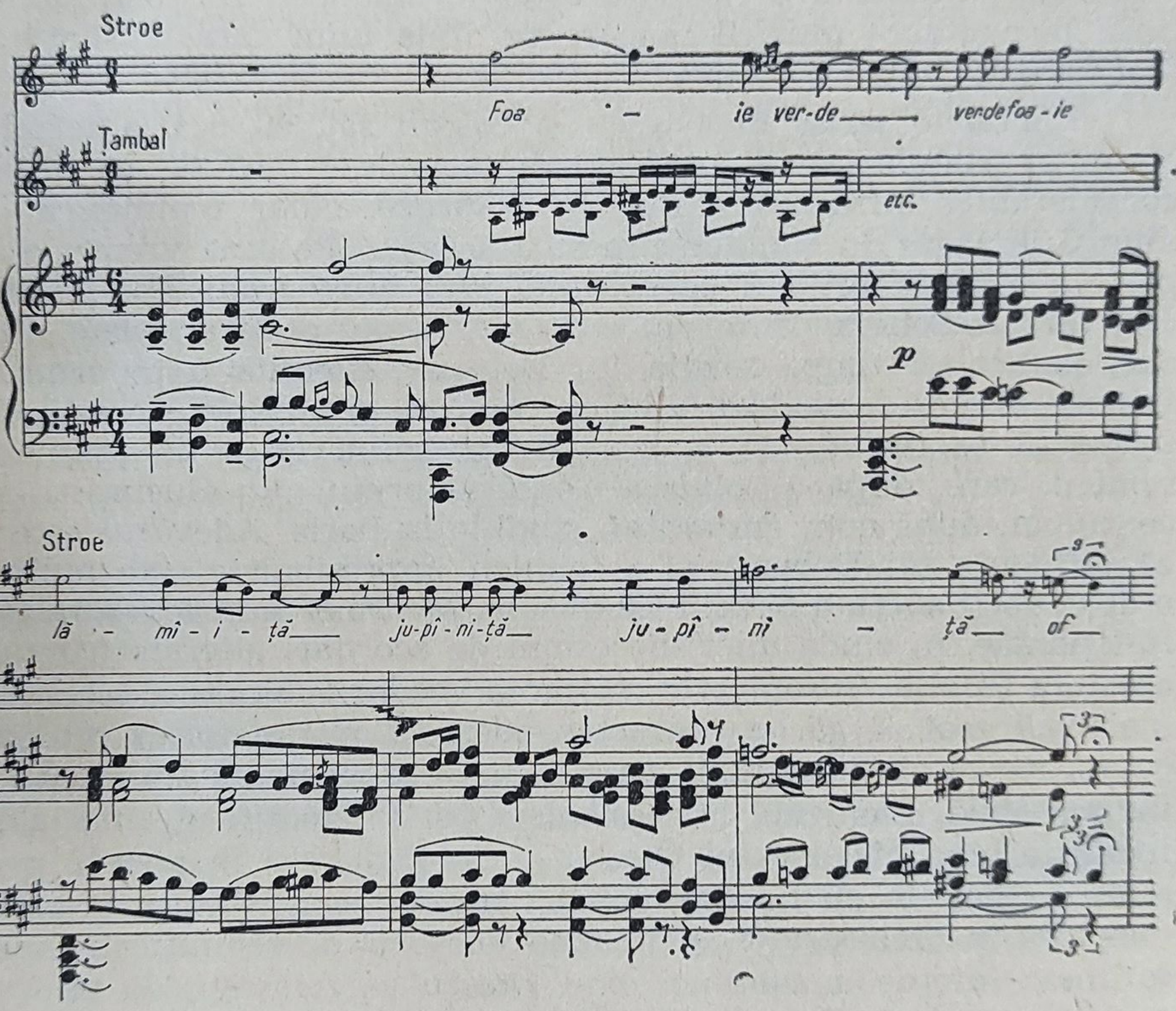
Cu toate că D. G. Kiriac inițiase în domeniul muzicii corale o mișcare de amplă valorificare a cîntecului popular, în creația de muzică simfonică, căreia i s-au dedicat în principal foștii discipoli ai lui Castaldi, muzica populară nu exercită încă multă vreme o influență mai puternică. Deși primele lucrări ale lui Enescu — compuse pe baza muzicii populare — constituiau o încoronare și o legitimare a strădaniilor compozitorilor noștri din secolul trecut, de a făuri o artă națională în conținut și limbaj, totuși, sub influența orientării în această perioadă a artelor românești spre cultura franceză, dezvoltarea muzicii noastre pe linia unui caracter național a fost frînată pentru o vreme.

Lucrările scrise de Otescu și colegii săi, cu ocazia terminării clasei de compoziție a lui Castaldi, dovedesc încă de pe atunci o considerabilă influență a muzicii franceze, chiar înainte ca ei să ajungă la Paris, în contact direct cu aceasta. Pe acea vreme, o bună parte a compozitorilor francezi erau încă fideli tradițiilor franckiste cultivate de Schola Cantorum și de șeful școlii postfranckiste, d'Indy, dar, în același timp, creația lui Debussy exercita o puternică influență asupra dezvoltării muzicii franceze și străine. Această dublă influență se resimte și în creația întregului grup de compozitori români, care, după absolvirea Conservatorului din București, și-au continuat, după cum am arătat, studiile la Paris. Adevărul este însă că influența lui Debussy și a tehnicii impresioniste este mult mai redusă decît aceea a Scholii Cantorum. Menținerea strictă a relațiilor funcționale, în ciuda unei succesiuni de acorduri alterate (coeziunea acestora fiind asigurată prin mișcarea vocilor interioare, o respirație melodică mai largă, cu caracter adeseori modulatoric) reprezintă caracteristici ale întregului grup a căror proveniență franckistă este indiscutabilă. Elemente impresioniste pot fi identificate mai ales în lucrările mai mici ale lui Otescu — în lieduri și în piesele pentru pian — dar ele nu lipsesc nici din muzica sa simfonică și scenică, mai ales în orchestrație, și în mod deosebit de semnificativ, ele se întîlnesc întotdeauna atunci cînd Otescu se folosește de pitorescul muzicii populare. Elementul pitoresc își găsește aplicarea sa mai cu seamă în lucrările programatice : *Cuvinte din bătrîni* (1911), *Peisaj de iarnă* (1923), baletul în două acte *Ileana Cosînzeana* (1917) și opera comică (terminată în 1963 de Aurel Stroe) *De la Matei citire*.

I. N. Otescu — *Cuvinte din bătrîni*



De la Matei citire

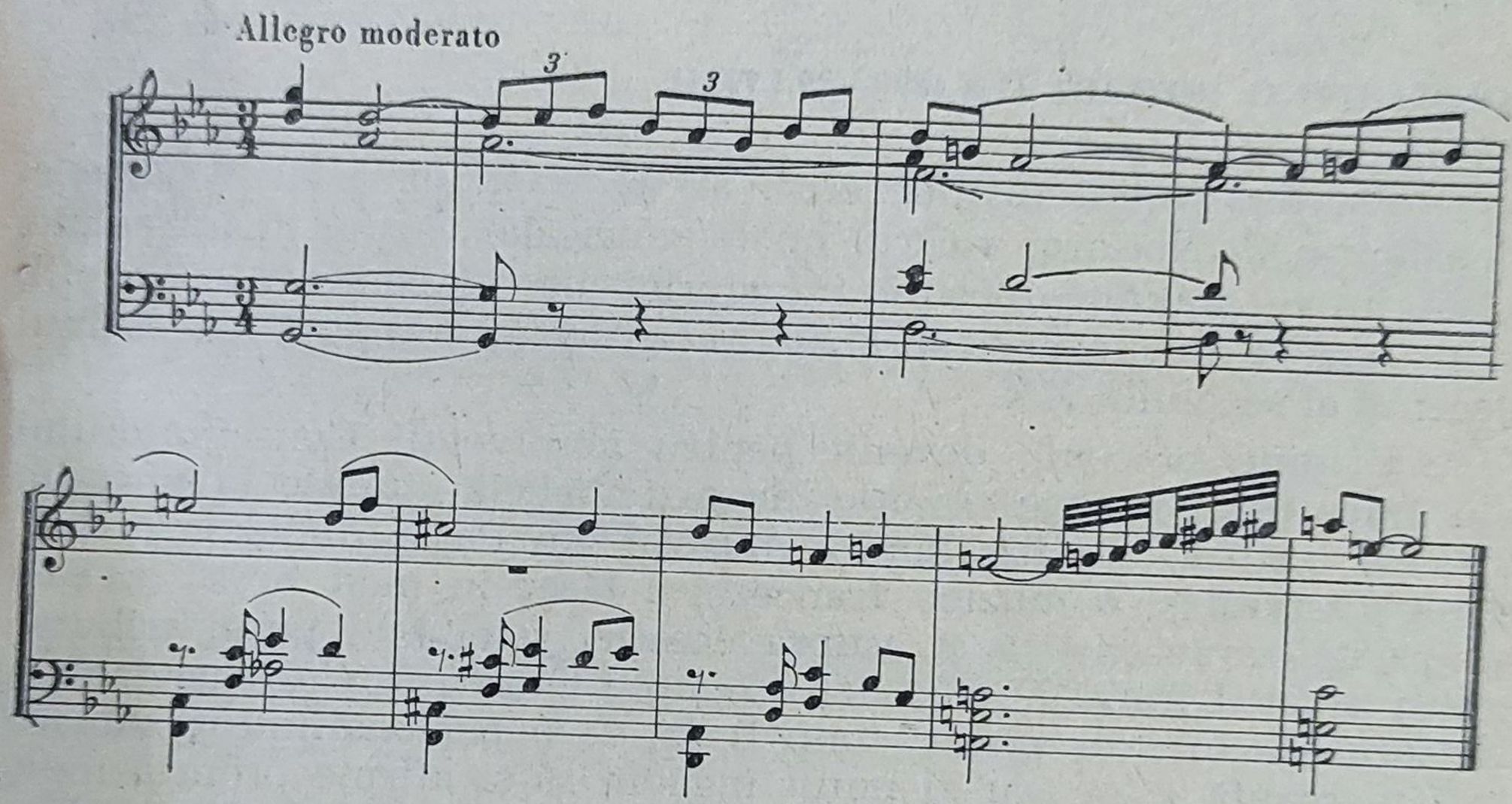


Cu toate că sub influența curentului apărut în cursul celui de-al treilea deceniu, avînd ca scop crearea școlii naționale, Otescu nu a făcut pasul hotărîtor spre cunoașterea temeinică a folclorului

rural, punînd la îndoială însăşi existenţa unei muzici populare româneşti cu caracter propriu, în ansamblul creaţiei lui Otescu, lucrările cu conţinut luat din viaţa românească şi exprimat într-un limbaj mai apropiat de muzica populară sînt doar incursiuni sporadice.

O mare parte din lucrările sale simfonice (ale căror titluri sînt şi ele caracteristice în privinţa orientării generale a compozitorului), poemele : *Soirée de printemps, Idylle et soirée d'automne, Le temple de Gnide* — toate compuse în 1908, *La légende de la rose rouge* (1910), *Narcisse* (1911), *Les enchantements d'Armide* (aceasta din urmă, pentru vioară şi orchestră), precum şi muzica de scenă la piesele *Ilderim* şi *Rubinul miraculos* sînt tributare muzicii franceze.

I. N. Otescu — *Narcisse*



În alegerea subiectelor este evidentă preferinţa pentru mitologia greco-romană. Aceasta nu se poate atribui desigur influenţei directe a poemelor simfonice ale lui Castaldi şi a studiului literaturii greco-latine din timpul liceului. Muzica franceză din acea vreme cunoaşte nenumărate poeme simfonice cu subiecte mitologice, iar alegerea lor de către unii dintre compozitorii noştri a fost determinată şi de faptul că asemenea subiecte se pretau la o tălmăcire într-un limbaj muzical în care elementele de muzică românească puteau fi absente !

Caracteristica de bază a tuturor acestor lucrări menţionate este o melodică curgătoare, dar nu şi originală.

I. N. Otescu a avut un rol important în viaţa muzicală a Capitalei, atît ca dirijor, cît şi ca organizator şi conducător al unor instituţii muzicale de frunte. Între 1910—1940, a fost profesor, iar din 1918 este numit director al Conservatorului din Bucureşti, unde a înfiinţat cîteva catedre noi ; în anul 1919, a putut organiza, în condiţii mai favorabile decît avusese înaintea sa Stephănescu, cu participarea celor mai mari cîntăreţi din ţară, „Societatea lirică", ale cărei spectacole de operă le-a dirijat. Succesele repurtate au determinat apoi trecerea instituţiei sub oblăduirea statului sub numele de „Opera Română", împlinindu-se astfel un vechi deziderat pentru a cărui realizare au luptat multe generaţii anterioare.

La înfiinţarea, în 1920, a „Societăţii Compozitorilor Români", ales vicepreşedinte, I. N. Otescu a desfăşurat şi în această calitate o rodnică activitate.

CONSTANTIN C. NOTTARA (1.X.1890—19.I.1951)

Tot din rîndul foştilor elevi ai lui Castaldi a făcut parte şi Constantin C. Nottara, a cărui operă muzicală, văzută în întregime, arată într-o anumită măsură transformările, în conţinut şi în stil, prin care a trecut creaţia noastră muzicală, începînd cu primul deceniu al secolului XX.

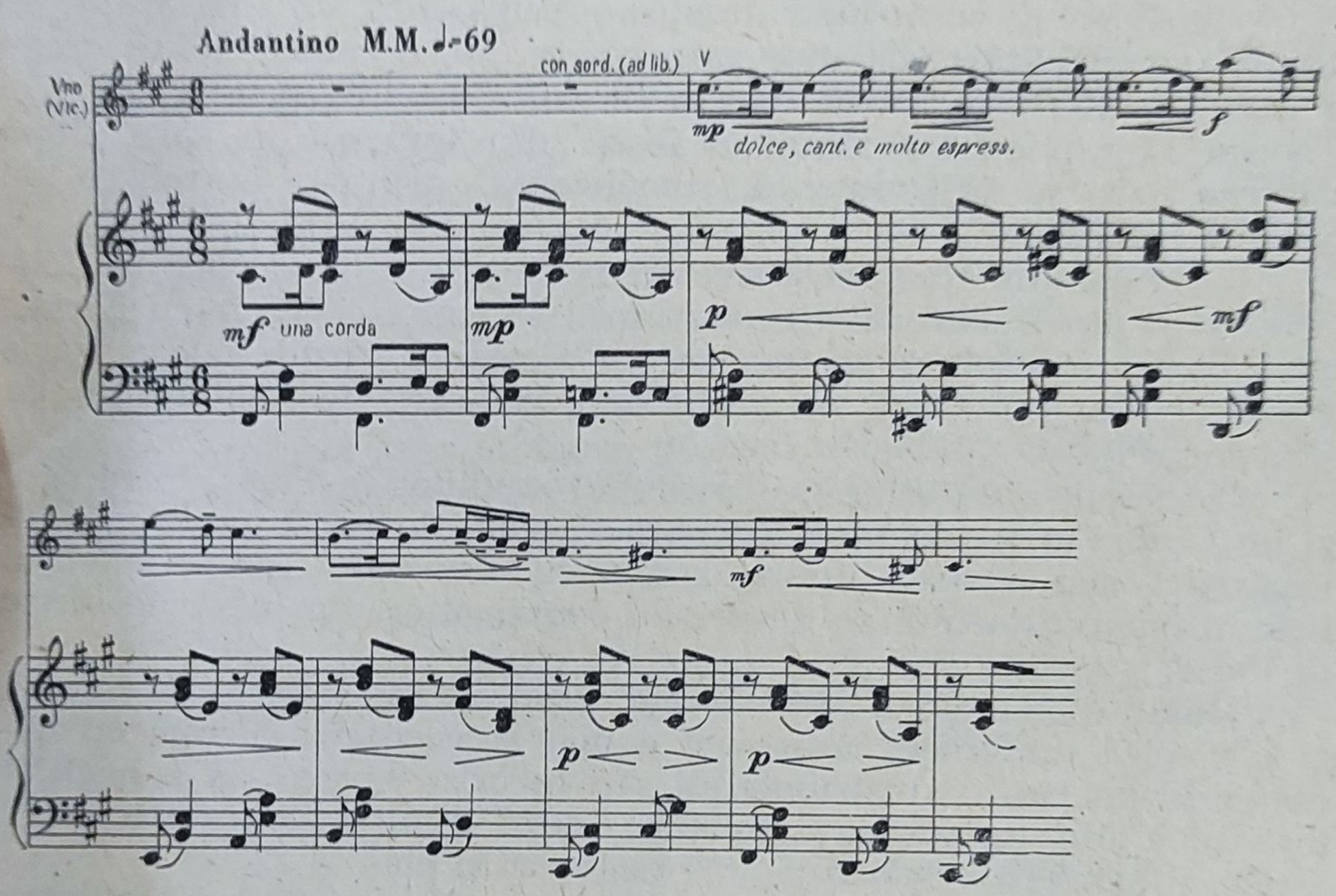
Urmînd obiceiul, devenit pentru absolvenţii Conservatorului din Bucureşti aproape tradiţie, de a-şi încheia studiile la una din înaltele instituţii de învăţămînt muzical din Paris, dubla influenţă, a lui Castaldi şi a muzicii franceze, a lăsat în mod firesc aceeaşi amprentă caracteristică şi asupra creaţiei sale. Mai puţin tributar totuşi muzicii franceze, decît de exemplu Otescu sau Alessandrescu, Nottara era însă în acelaşi timp lipsit de o personalitate creatoare mai marcantă, care i-ar fi putut îngădui să-şi afirme propria individualitate în cadrul diverselor împrumuturi de stil făcute din culturile muzicale occidentale.

Am mai amintit că un mare număr de lucrări aparţinînd şcolilor naţionale este caracterizat printr-un academism folcloric, o folosire impersonală a limbajului popular ; această trăsătură va fi în bună parte proprie şi creaţiei lui Nottara, atunci cînd, sub influenţa generală a curentului naţional, el se va apropia de muzica populară.

În creaţia lui Nottara, elementul autohton a avut adeseori un rol nu mai important decît, bunăoară, elementele muzicii popu-

lare portugheze (în *Jocuri din Portugalia*), cehe (în *Suita simfonică „Impresii din Cehoslovacia"*) sau ruse (în opera *La drumul mare*).

Chiar și după orientarea mai hotărîtă a lui Nottara în direcția școlii naționale, folosirea de elemente folclorice autentice sau inventarea de teme în spirit folcloric nu constituie o atitudine consecventă ; asemenea lucrări alternează cu altele, care, atît prin sfera lor tematică, cît și prin limbaj, sînt mai îndepărtate de ideea unei școli naționale. Astfel, în creația lui Nottara întîlnim — pe lîngă poemul simfonic *Mysenus* (creat sub influența lui Castaldi), *Poemul elegiac pentru violoncel și orchestră*, un *Poem pentru vioară și orchestră*, *Poemul păcii* și *Concertul pentru vioară și orchestră* (ultimele două scrise după 23 August 1944), lucrări în care este absentă preocuparea de a se exprima într-un mod mai „autohton" ca de pildă *Aria* și *Siciliana*



— și compoziții cu caracter național, ca de exemplu o suită românească, *Variațiuni simfonice pe un cîntec din Bihor* și *Schița simfonică oltenească*. Această oscilare stilistică este caracteristică și pentru numărul mare al lucrărilor sale de muzică de cameră, vocală și instrumentală. Din acest gen de creații, *Nonetul pentru suflători* este cel mai valoros, atît printr-o mai mare unitate stilistică, cît și prin forța emoțională.

Deosebit de productiv, Nottara a compus, pe lîngă lucrările menţionate mai sus, şi cinci opere cu certe calităţi melodice, dar care, din cauza unui dramatism insuficient conturat, nu s-au putut menţine în repertoriu. Dintre cele patru opere — *La drumul mare*, după Cehov (1922), opera comică *Nu glumiţi cu dragostea* (1939), *Se face ziuă* (1941—1942, după Zaharia Bîrsan) şi *Ovidiu*, pe un libret de Sigismund Zaleschi, după piesa lui Vasile Alecsandri — *La drumul mare* este o lucrare de o indiscutabilă tensiune dramatică, ceea ce nu se poate spune despre *Fîntîna Blanduziei*, din care dramatismul lipseşte cu totul, iar caracterizarea muzicală a personajelor este înlocuită cu o largă revărsare lirică.

GEORGE ENACOVICI (22.IV.1891—26.I.1965)

Considerînd curentul naţional — după cum am mai arătat — drept o manifestare artistică minoră, ce nu se putea ridica peste o semnificaţie pur locală, discipolii lui Castaldi, printre care şi George Enacovici, au căutat o ieşire din impasul în care, după părerea lor, se afla muzica românească, printr-o apropiere de muzica franceză.

Originar din Roman, Enacovici se înscrie în anul 1905 la Conservatorul din Bucureşti. Urmează întîi solfegiul şi teoria cu Kiriac, apoi contrapunctul şi compoziţia cu Castaldi, terminînd la Paris studiile sale de vioară cu De Cruz, iar cele de compoziţie, cu Vincent d'Indy.

Lucrările sale compuse în timpul studiilor la Paris, între care şi un *Cîntec al nopţii* pentru vioară şi pian, dovedesc în ce măsură Enacovici şi-a însuşit limbajul muzicii franceze. Temperamentul liric al compozitorului se desprinde convingător din lucrările scrise la Paris.

Înainte de a ataca formele mai complexe ale muzicii de cameră şi ale celei simfonice, Enacovici a mai scris cîteva lucrări cu caracter intim pentru instrumentul său favorit, vioara. Nu a neglijat însă nici alte instrumente solistice, după cum o dovedeşte, între altele, şi expresiva *Baladă* pentru violoncel şi pian.

Primul pas spre formele muzicale de mai mare amploare îl face în 1915, compunînd o *Sonată pentru pian*, în *mi* major, care, prezentată în acelaşi an la concursul de compoziţie „George Enescu", îi aduce compozitorului premiul I.

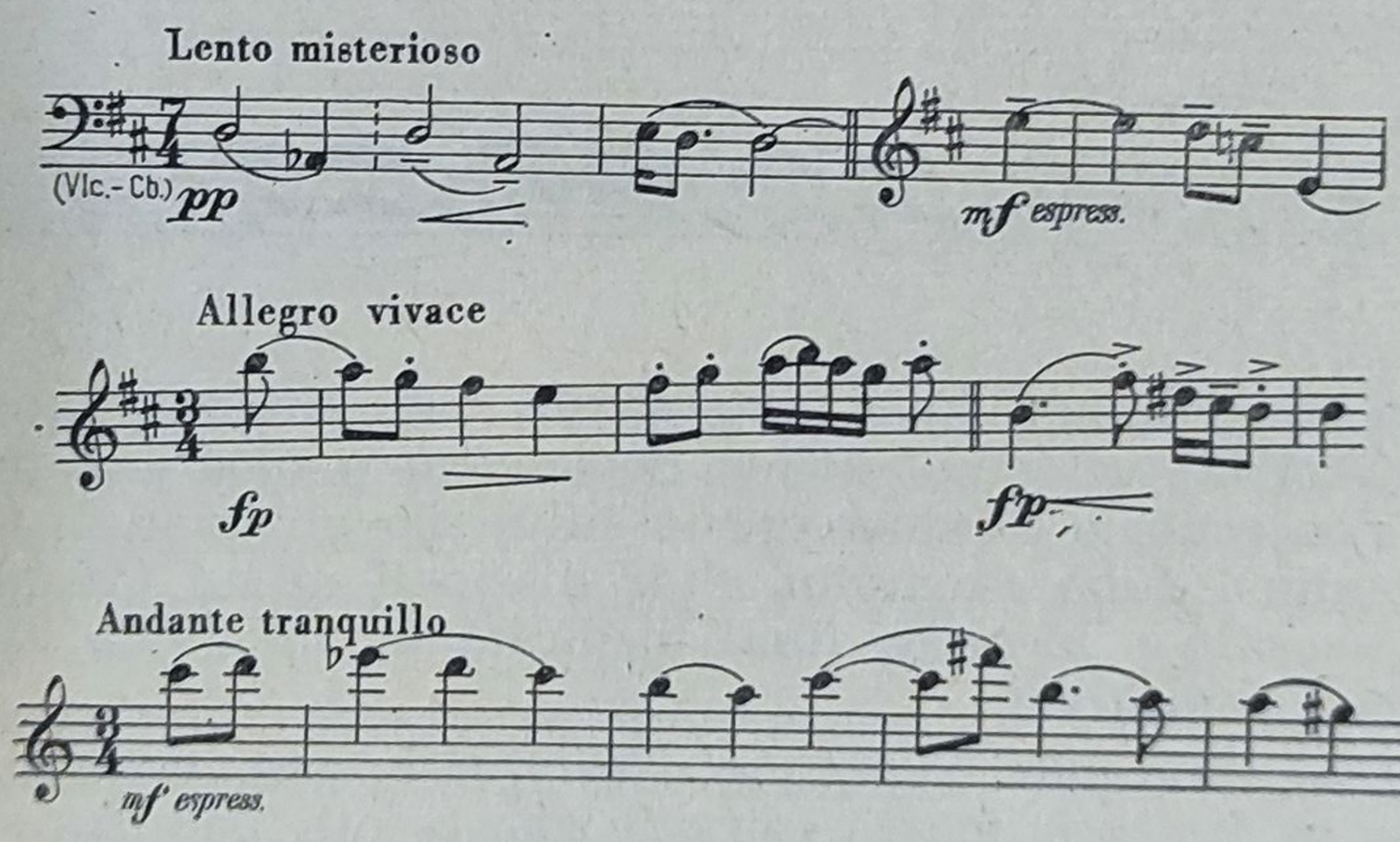
Împărţindu-şi timpul între activitatea de profesor de vioară şi de muzică de cameră la Conservatorul din Bucureşti, de concertmaestru la Filarmonică, şi cea de compozitor, Enacovici este atras în anii următori tot mai mult către aceasta din urmă, cultivînd

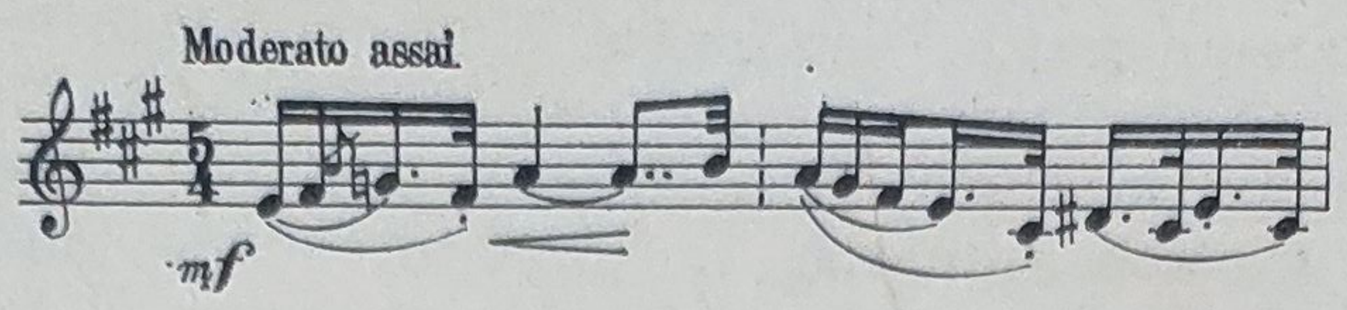
cu preferință genul muzicii simfonice. Una din lucrările mai importante ale acestei perioade este *Poemul pentru vioară și orchestră* (*opus 12*, compus în 1920). Deși compozitorul nu s-a eliberat încă de influența muzicii franceze, în limbajul acestei lucrări se pot identifica totuși tendințe spre un mod mai personal de exprimare.

Ca profesor de muzică de cameră, fiind în permanent contact cu forma cea mai reprezentativă a acestui gen, cvartetul, George Enacovici a fost tentat de a-și încerca forța creatoare și în acest domeniu, compunînd, în 1925, primul său *Cvartet (nr. 1, opus 13)*, urmat, spre sfîrșitul vieții sale, de alte două cvartete.

Lucrarea următoare, *Suita în stil românesc*, pentru orchestră (*opus 14*), compusă în 1928, dovedește că, între timp, Enacovici a aderat la ideea școlii naționale. Firește, o schimbare radicală a modului de exprimare nu se putea face de la o lucrare al alta, fiind necesară o prealabilă asimilare a muzicii populare, influența ei exercitîndu-se nu numai asupra structurii melodice, dar și asupra gîndirii armonice a unui compozitor. Or, atît *Suita*, cît și lucrările simfonice compuse în anii următori, ca *Episod simfonic (opus 15)* și *Rapsodia română (opus 16)*, arată că deși Enacovici a inventat teme în spiritul muzicii populare, ele au fost grefate pe acel fond armonic propriu lucrărilor din perioada orientării sale spre muzica franceză.

Spre deosebire de lucrările anterioare, muzica *Suitei* nu este o confesiune pur lirică ; conținutul ei este axat, înainte de toate, pe elementul descriptiv, pe sugerarea unor imagini ale mediului înconjurător, pe pitorescul unor scene ale vieții de la țară. Lucrarea este împărțită în șase tablouri, purtînd următoarele titluri : *„Zorile și dimineața“*, *„Zi de tîrg“*, *„Pastorală în amurg“*, *„La horă“*, *„Doină pe malul Lotrului“*, *„Petrecere cîmpenească“*.

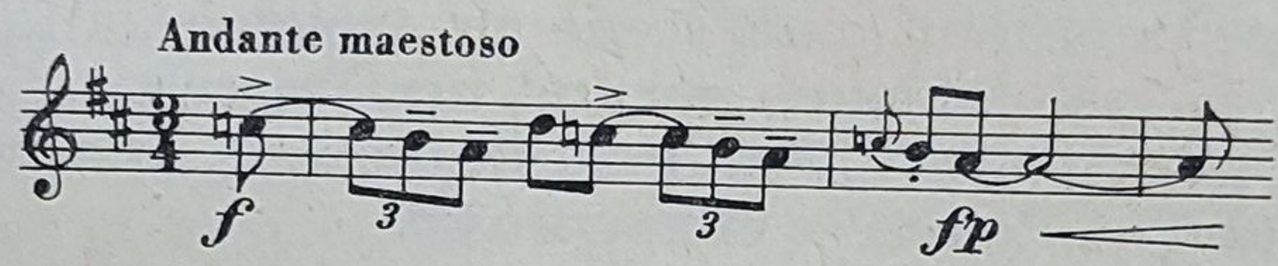


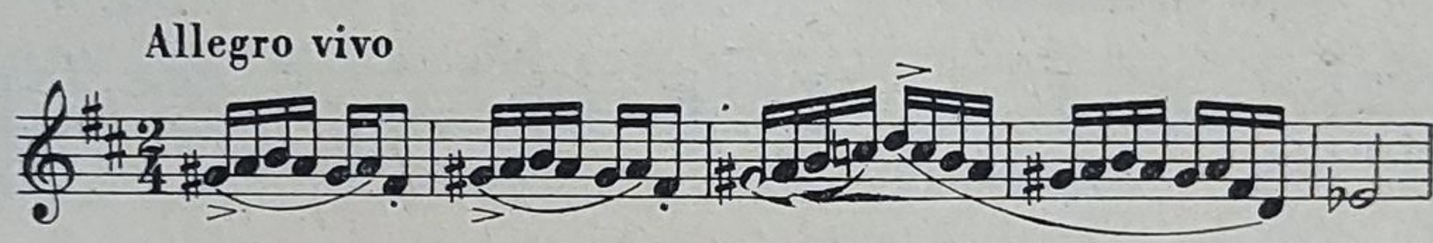


În privința caracterului eminamente descriptiv, *Suita* lui Enacovici se înrudește mai mult cu lucrările similare ale lui Alexandru Zirra, decît cu *Privelişti moldovenești*, a lui Jora, sau *În munții Apuseni*, a lui Marțian Negrea, care reprezintă expresia nemijlocită a sentimentelor trezite de frumusețea naturii.

Conținutul emoțional al celor două compoziții următoare, *Episod simfonic* și *Rapsodia română*, are, pe lîngă o mai mare consistență, și un caracter mai subiectiv decît acela al *Suitei*, ambele lucrări însemnînd și un pas înainte în ceea ce privește dobîndirea unui stil cu un caracter mai pronunțat național și în același timp mai personal.

Toate ideile muzicale ale *Rapsodiei* aparțin compozitorului, și demn de remarcat este faptul că, transpunînd pe planul muzicii naționale principiul construcției ciclice propovăduit de Vincent d'Indy, Enacovici inventează aproape întregul material tematic al lucrării dintr-o singură temă generatoare, realizînd astfel o considerabilă unitate a formei.





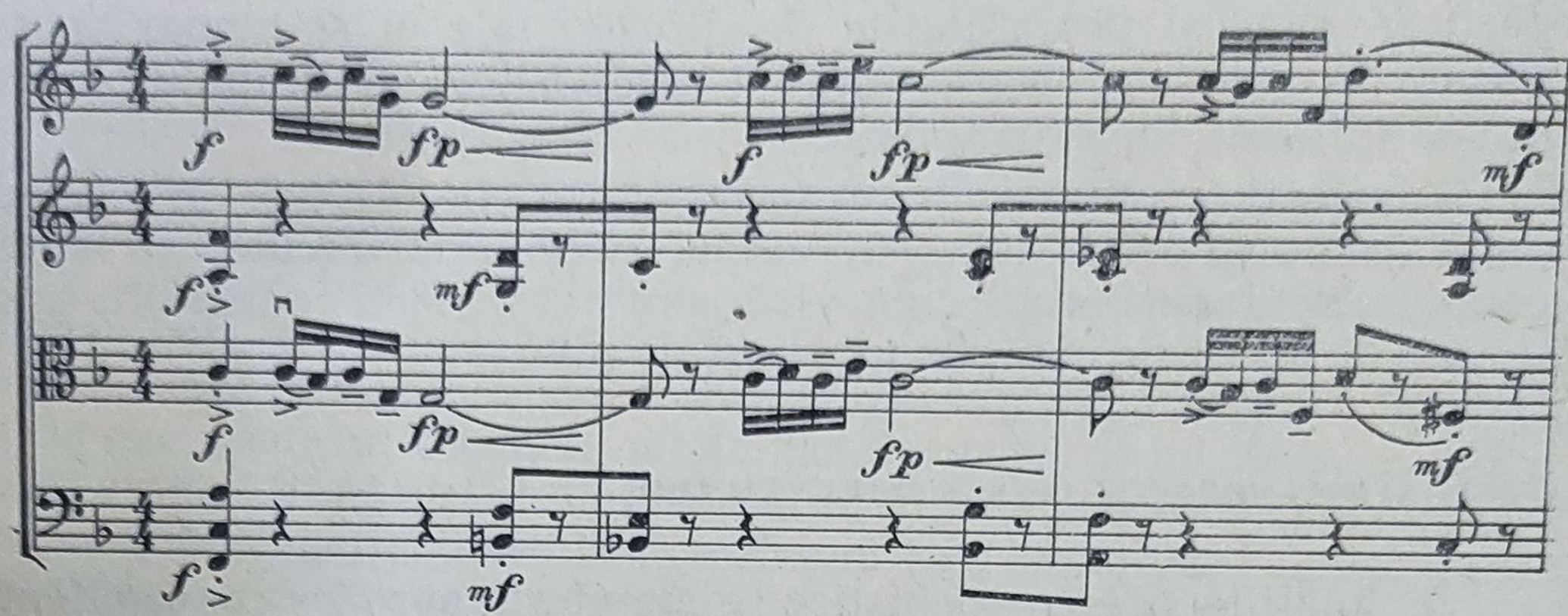
După incursiunea făcută cu aceste trei lucrări în domeniul muzicii naționale, cel de-al doilea *Poem pentru vioară și orchestră* reprezintă oarecum o reîntoarcere la stilul său anterior și, totodată, un tribut adus, după exemplul altor discipoli ai lui Castaldi, mitologiei grecești — lucrarea fiind inspirată de imaginea vaporoasă a zeiței mării, *Amfitrita*.

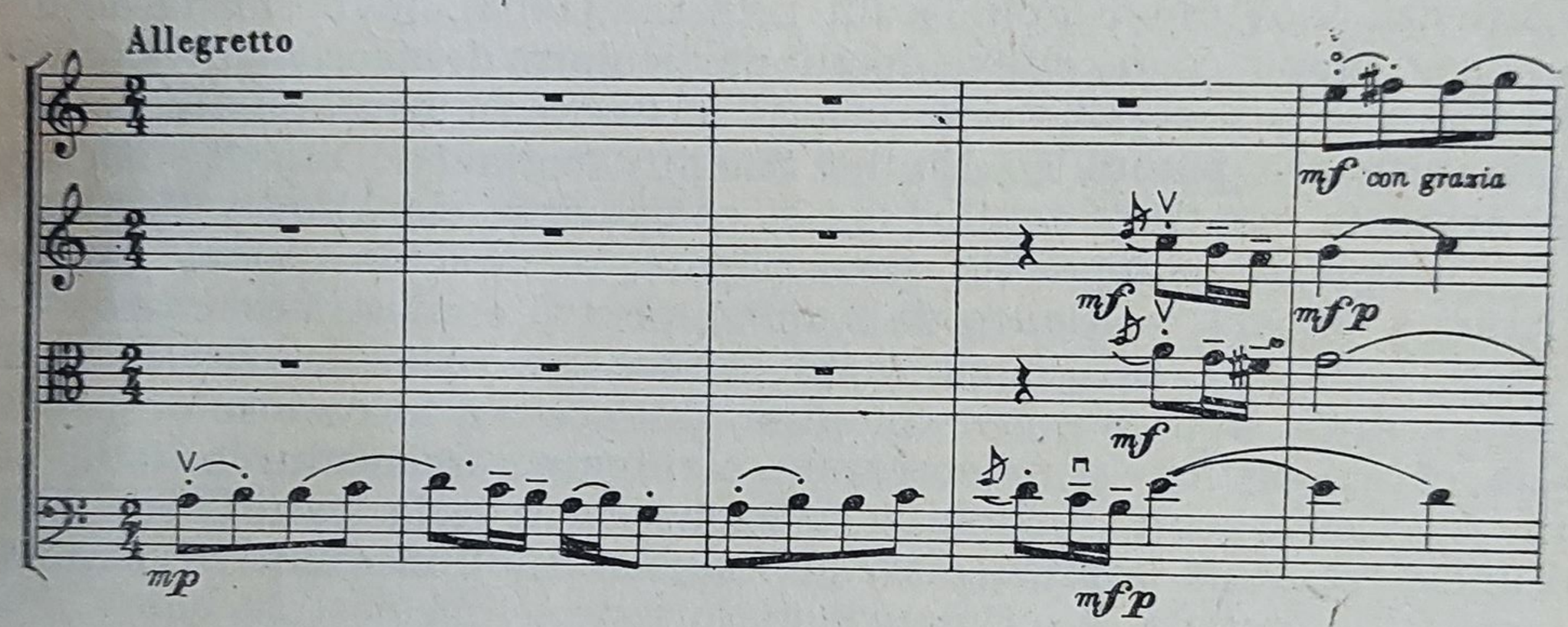
În 1954, Enacovici compune o *Simfonie* care, după intențiile sale, urma să fie încoronarea întregii sale creații pentru orchestră.

După indicațiile autorului, ea are ca izvor de inspirație frumusețile naturii.

În cei 15 ani din urmă ai vieții, George Enacovici a adăugat la creația sa muzicală, caracterizată în cele precedente, două *Cvartete (nr. 2 și nr. 3)* — din care dăm următoarele două fragmente :

G. Enacovici — *Cvartetul nr. 3*





un ciclu de *Șapte jocuri oltenești* pentru vioară și pian, și un *Concert pentru vioară și orchestră*, compus în 1956. Cu excepția *Concertului*, aceste lucrări au un vădit caracter românesc.

În cele două decenii din urmă, nu numai lucrările lui Enacovici dar și ale celorlalți foști discipoli ai lui Castaldi figurează tot mai rar în programul concertelor simfonice și în acelea ale soliștilor noștri. Acest fenomen pare să aibă mai multe cauze. În primul rînd, necunoașterea de către generația mai tînără de interpreți a lucrărilor

care, în trecut, din lipsă de fonduri, nu au putut fi tipărite și astfel, existînd numai în manuscris, ele se află, în majoritatea cazurilor compozitorilor decedați, în posesia urmașilor. O altă cauză a neglijării creației românești, aparținînd unei generații mai vechi, trebuie căutată într-o anumită prejudecată față de stilul acestei creații, stil considerat de către unii ca fiind depășit, în urma schimbărilor intervenite în muzica românească din ultima vreme.

Desigur, în toate timpurile, abundența creației muzicale a depășit în general posibilitățile de difuzare ale ei și numai opera muzicală a celor mai reprezentativi compozitori ai timpului lor a putut să înfrunte trecerea vremii.

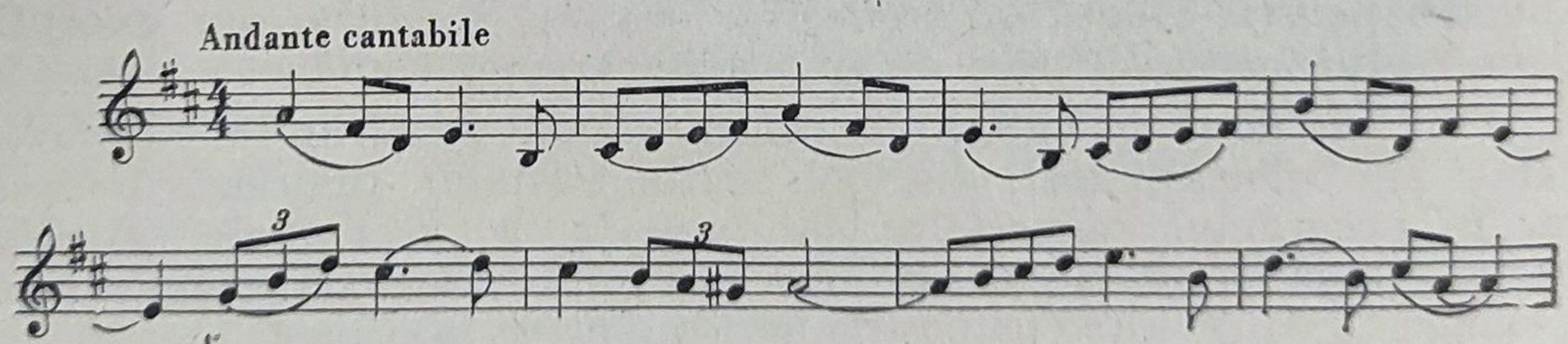
O selecție judicioasă, ce urmează să fie făcută în cadrul creației compozitorilor care, în cursul deceniilor trecute, au adus o contribuție importantă în mersul înainte al muzicii românești, este chemată să o ferească, măcar în parte, de uitare.

ALFRED ALESSANDRESCU (13.VIII.1893—18.II.1959)

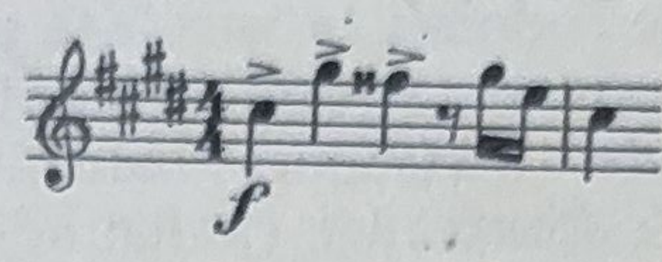
Înclinațiile sale componistice se manifestă aproape concomitent cu primele lecții de pian primite de la părinții săi. Ca interpret, debutează încă din timpul școlii primare (1903). În perioada anilor de liceu, după ce ia cîteva lecții particulare de teorie cu oboistul Peters, la vîrsta de 13 ani se înscrie la Conservatorul din București, unde urmează pianul cu Emilia Saegiu, teoria cu Dimitrie Kiriac, iar armonia, contrapunctul, fuga și compoziția, cu Alfonso Castaldi.

Prima sa compoziție care depășește caracterul unei simple lucrări de școală — *Amurg de toamnă*, pentru orchestră de coarde — a fost scrisă în 1910; cu toate influențele stilistice, firești încă pentru vîrsta la care a fost compusă, din această lucrare se desprind deja caracteristicile fundamentale ale temperamentului artistic al lui Alessandrescu: înclinația spre reverie, poezia naturii (de aici și unele trăsături impresioniste ale muzicii sale), meditație. Lucrarea dovedește, totodată, și o timpurie maturitate tehnică.

Iată primele măsuri:



În anul următor (1911), cu ocazia terminării clasei de compoziție, Alessandrescu scrie *Uvertura poem „Didona"*. Deși încă insuficient de personale, ideile muzicale din această lucrare au o indiscutabilă pregnanță :



Create în perioada în care majoritatea compozitorilor români nu se mai inspirau, ca antecesorii lor, din istorie sau din basmele și legendele noastre populare, ci preferau subiecte mitologice, atmosfera acestor lucrări se preta mai bine la o exprimare într-un limbaj care nu era legat de muzica populară. Această preferință pentru subiecte mitologice a fost alimentată, între altele, desigur, și de exemplul lui Castaldi, iar în cazul special al lui Alessandrescu, și de studiul literaturilor clasice din liceu. Iată ce spune compozitorul în privința alegerii subiectului poemelor sale simfonice : „Am prețuit întotdeauna elementele pozitive din literatura clasică, izvor viu de învățăminte, de adevăruri asupra vieții, ce pot fi aflate chiar și în narațiunile în domeniul mitologic. Urmînd în același timp compoziția la clasa lui Castaldi, cînd acesta a cerut elevilor săi ca pentru sfîrșit de an să prezinte fiecare cîte o uvertură, eu mi-am ales fără multă ezitare ca subiect un episod din cartea a IV-a a *Eneidei* poetului latin Virgiliu" [1].

În același an în care a fost scrisă *Uvertura-poem „Didona"*, Alessandrescu compune și primul său lied pe textul poetului francez André Rivoir. Lucrarea scoate și mai bine în evidență înclinația lirică a tînărului compozitor, dar arată în același timp o și mai mare apropiere de muzica franceză mai nouă. Fauré și Debussy, prin noutatea limbajului lor puțin cunoscut încă pe acea vreme la noi, au exercitat o certă atracție asupra tinerei generații de compozitori care, voind să iasă din „provincialismul" — caracteristic, după părerea lor, creației înaintașilor — căutau un făgaș mai larg care să le ofere posibilitatea unor realizări artistice mai înalte.

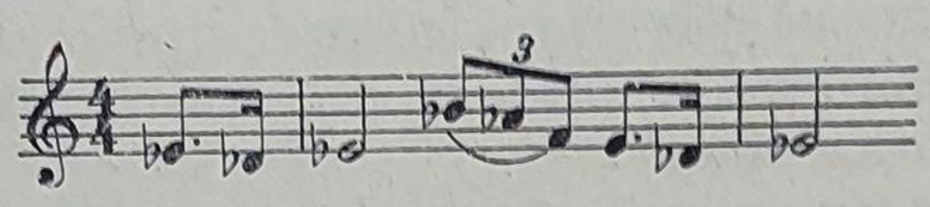
Totuși, orientarea lor spre muzica occidentală a timpului nu excludea anumite încercări sporadice de a realiza și unele lucrări, în care ei foloseau elemente de muzică populară ; aceasta o dovedește *Fantezia română* a lui Alessandrescu, compusă în 1913 (*Rapsodiile* lui Enescu și *Impresiile românești* ale lui Castaldi au constituit

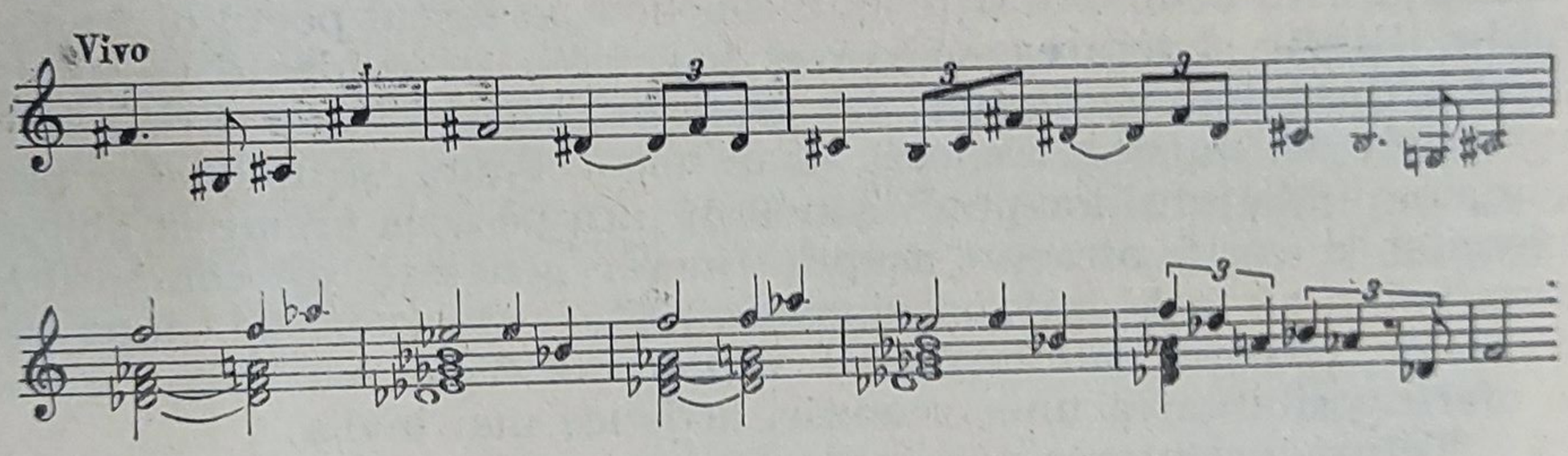
---

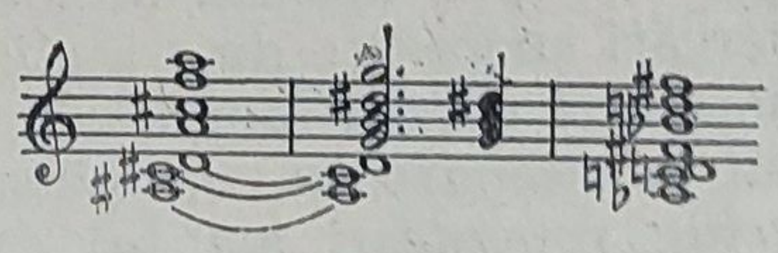
[1] Vasile Tomescu, *Alfred Alessandrescu*, Editura muzicală, București, 1962, pag. 127.

desigur un îndemn pentru compunerea unei lucrări în forma liberă a fanteziei). Dar în urma insuficientei cunoaşteri, de către Alessandrescu, a muzicii populare, confundată mereu cu melodiile lăutăreşti pretabile unor „dezvoltări" doar în cadrul formelor rapsodice, compozitorul, după cum reiese din cele publicate în Revista „Muzica" din anul 1921, avea certe îndoieli în privinţa posibilităţilor de creare, din elementele acestei muzici, a unui limbaj simfonic evoluat. Din această cauză, tendinţele „naţionale" ale lui Alessandrescu s-au limitat numai la această *Fantezie* [1] (judecînd-o mai tîrziu, probabil, cu ochi prea critici, compozitorul a renunţat la executarea ei în public).

Cu toate rezultatele obţinute, dornic de a fi şi mai desăvîrşit în arta compoziţiei, Alessandrescu pleacă în toamna anului 1913 la Paris, unde lucrează cu Paul Vidal, la Conservator, şi apoi cu Vincent d'Indy, la Schola Cantorum. Izbucnirea primului război mondial pune capăt şederii lui Alessandrescu în Capitala Franţei. În perioada petrecută acolo, Alessandrescu a scris prima parte a unei *Sonate pentru vioară şi pian*. Întors în ţară, compune lucrarea sa de căpetenie, *Poemul simfonic „Acteon"*, care dovedeşte nu numai un simţ deosebit al formei, dar şi o măiestrie în stăpînirea mijloacelor armonice şi orchestrale ale timpului, folosite cu o certă notă personală. Aceasta se desprinde şi din ideile muzicale ale lucrării :



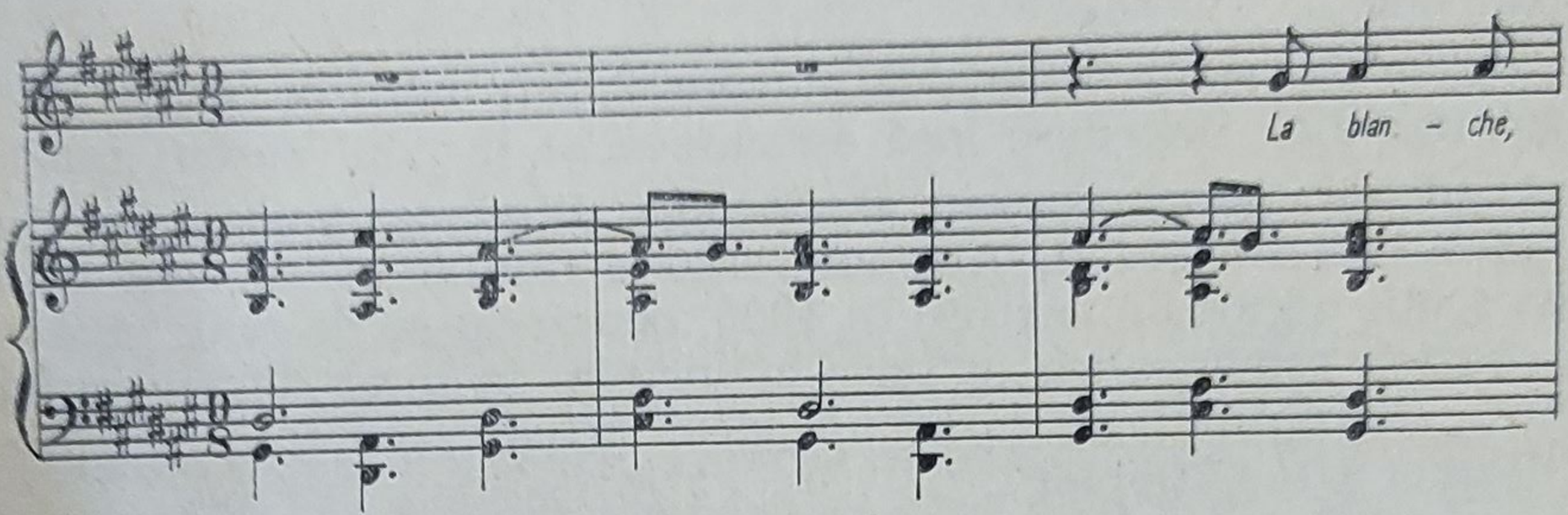




[1] Vezi la pp. 327—328 părerile lui Alfred Alessandrescu despre muzica românească.

În timpul studiilor de la Paris, Alessandrescu a mai compus și un ciclu de lieduri, pe texte franțuzești, ale poetei noastre Elena Văcărescu (stabilită de mulți ani în Franța), dintre care *Le rideau de ma voisine* a devenit deosebit de popular ; au urmat apoi, după întoarcerea în țară, cîntece pe textele poeților francezi Edmond Rostand — *l'Aube* (1915) și Tristan Klingsor — *Chanson triste* și *Berceuse* (1917).

A. Alessandrescu — *Chanson triste.*



Deși ajuns la o înaltă stăpînire a meșteșugului componistic, după această dată, Alfred Alessandrescu își încetează brusc activitatea creatoare, fără ca în timpul îndelungatei sale cariere de dirijor să mai simtă vreodată tentația de a reveni la compoziție.

Acest fapt, desigur regretabil din punctul de vedere al muzicii românești, nu poate avea altă explicație decît sentimentul de izolare a compozitorului în mijlocul unei orientări tot mai accentuate spre o școală națională. Spirit lucid, înzestrat cu un rafinat gust artistic, Alessandrescu simțea probabil că există o nepotrivire între limbajul său și acela ce începuse să se contureze în lucrările lui Mihail Jora, Mihail Andricu, Alexandru Zirra etc., alimentat de specificul melodico-ritmic al muzicii populare țărănești. Compozitorul a înțeles mai bine decît mulți dintre confrații săi că soluțiile de compromis întrebuințate de el în *Fantezia română* nu constituie o temelie valabilă pentru o fundamentală reînnoire a limbajului său, posibilă doar pe baza unei temeinice cunoașteri și pătrunderi a structurii specifice a muzicii noastre populare și, în consecință, pe modificarea radicală a tehnicii sale componistice de pînă atunci. Alessandrescu nu s-a încumetat să facă pasul hotărîtor, de reconsiderare integrală a concepțiilor estetice și a tehnicii sale. După cîțiva ani de atitudine sceptică față de noile strădanii (care reiese din părerea sa publicată în revista „Muzica", în 1921, în legătură cu problema școlii românești), convingîndu-se, prin lucrările lui Enescu și ale altora,

de șansele de izbîndă ale noului curent, a preferat, ca în locul unei activități creatoare proprii, să servească pe confrații săi, prin bagheta sa de dirijor și prin pana publicistului.

Am arătat în alt loc că însușirea, de către Janáček, Bartók și Kodály a procedeelor armonice ale lui Debussy, a îngăduit acestora emanciparea de sub „tirania" — cum o numea Bartók — sistemului armonic funcțional. În cazul lui Alessandrescu, impulsiunile venite din partea muzicii lui Debussy nu au avut ca efect schimbarea gîndirii sale armonice funcționale, ca la compozitorii amintiți mai sus ; ea s-a limitat la coloritul orchestral, la sonoritatea catifelată a acordurilor.

Scrierile sale de critică muzicală, din anii de după primul război mondial, dovedesc însă adeziunea sa la noul curent muzical.

Colaborator permanent al ziarului „l'Independance roumaine", ce apărea în București, Alessandrescu a militat consecvent pentru ideea școlii naționale. Astfel, în 1925, ocupîndu-se de noile orientări din muzica românească, el scrie cu privire la unul dintre confrații săi : „...îndreptîndu-se către un ideal artistic comun... care va fi cel al unei arte naționale".

În 1927, în același ziar, face următoarea caracterizare *Suitei a II-a pentru orchestră* și *Sonatei a III-a pentru pian și vioară* :

„O expresie superioară a sufletului poporului, nu prin întrebuințarea motivelor culese direct din popor, ci creînd teme noi în caracterul și spiritul muzicii populare. În realizarea acestei ambiențe populare, evocînd atmosfera cîntecelor poporului nostru se face văzută în ultimele lucrări ale lui Enescu".

În 1937, cînd aderarea la unele curente muzicale din Occident începuse să-și pună pecetea uniformizantă asupra creației adepților acestor curente, Alessandrescu, văzînd scăparea de acest pericol doar într-o reliefare a caracterului național, scria : „O artă profund legată de arta națională a unui popor e singura ce mai poate birui astăzi și dăinui mîine".

Numărul mare de prime audiții românești, precum și executarea în repetate rînduri a unor lucrări deja cunoscute ale compozitorilor noștri, dovedesc devotamentul cu care a servit noua școală românească.

Ca dirijor de concerte simfonice și de spectacole de operă, interpret al repertoriului universal, clasic și contemporan, Alessandrescu a contribuit într-o măsură importantă la formarea gustului publicului. Nu mai puțin important este și aportul său la dezvoltarea criticii muzicale din țara noastră, care a constituit, pentru compozitori, interpreți și public, un prețios îndreptar. Trebuie să

amintim aici și îndelungata sa activitate de pianist acompaniator la concerte, de animator al vieții noastre muzicale (împreună cu Maximilian Costin a fondat Asociația „Amicii muzicii" și a fost printre cei mai însuflețiți militanți pentru înființarea Societății Compozitorilor Români), pentru a putea oferi o imagine, desigur, incompletă, a personalității și a activității artistice multilaterale a lui Alfred Alessandrescu. La aceasta se adaugă, de la înființarea Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, în 1949, pînă la moartea sa survenită în 1959, o susținută activitate ca membru în Comitetul de conducere și în Secția de muzică simfonică și de cameră, unde a servit, cu același devotament, cauza muzicii românești.

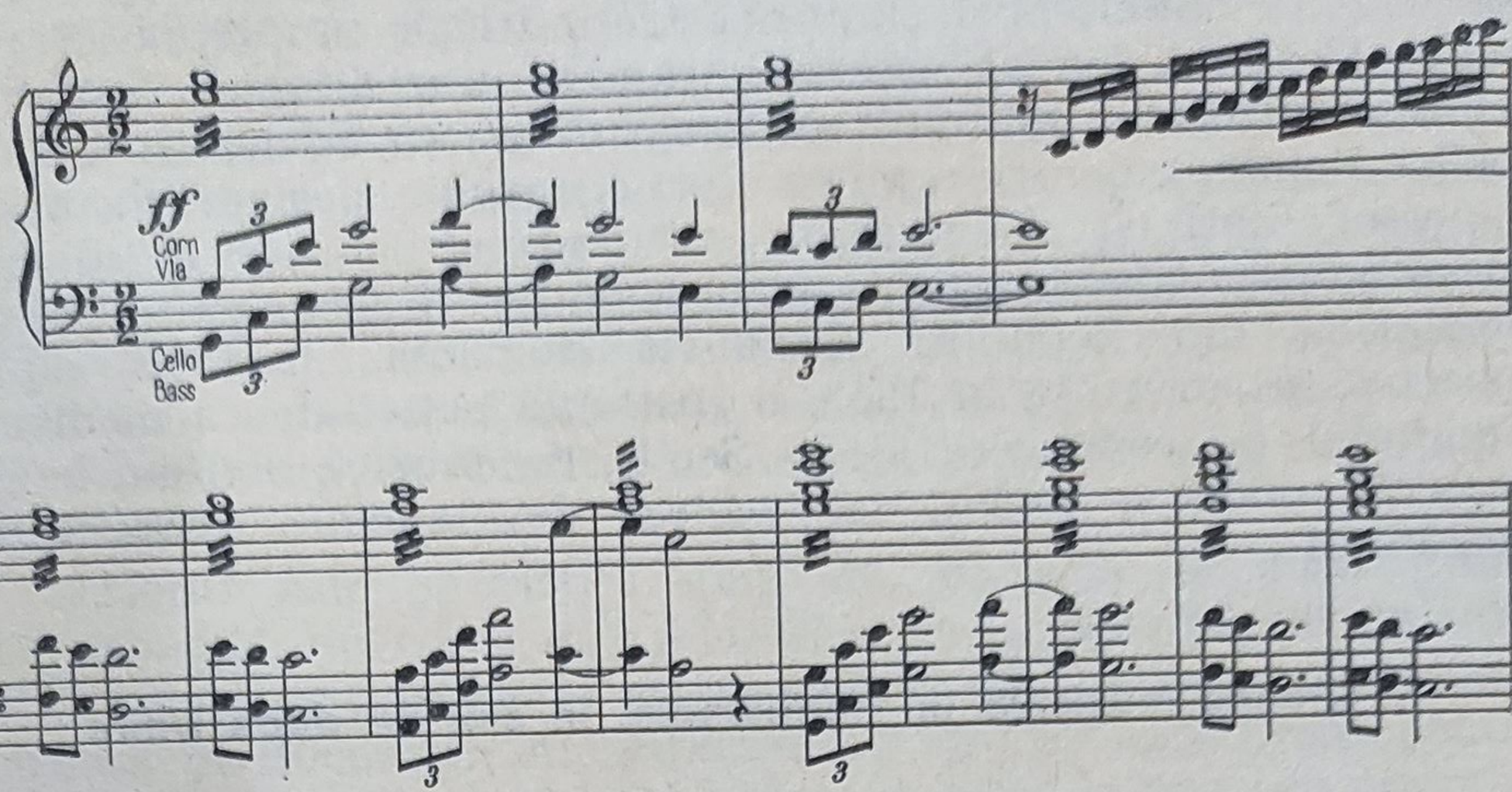
Creația muzicală în Transilvania, în anii de după Unire

După înfăptuirea Unirii Transilvaniei cu România, la creația principalelor figuri ale muzicii românești de dincolo de Carpați — George Dima, Ion Vidu, Tiberiu Brediceanu, Guilelm Șorban — se adaugă și cea a altor compozitori care abia acum, în noile condiții mai avantajoase pentru dezvoltarea culturii românești, încep să aibă o activitate creatoare mai susținută.

Înființîndu-se la Cluj, în toamna anului 1919, în urma străduințelor lui Tiberiu Brediceanu, Opera și Conservatorul, acest oraș devine acum centrul muzical al Transilvaniei.

Director al Conservatorului din Cluj a fost numit George Dima. Din corpul profesoral al Conservatorului — activînd în cadrul secției de teorie-compoziție — făceau parte și compozitorii Augustin Bena (29.X.1880—10.I.1962) și Hermann Klee. Primul a studiat la Berlin cu Max Bruch ; continuînd linia creației instrumentale și corale a lui Mureșianu, a compus o *Uvertură națională*, o *Serenadă pentru orchestră de coarde*, romanțe pentru voce și pian, și un număr mare de lucrări corale *a cappella*, care se bucurau de mare popularitate pe vremea lor.

Hermann Klee (8.IX.1883) a funcționat mulți ani ca dirijor al corului săsesc din Bistrița ; angajat apoi în calitate de maestru al corului Operei din Cluj, a deținut, pînă la numirea lui Marțian Negrea, timp de cîțiva ani, catedra de contrapunct și compoziție de la Conservator. Pe lîngă lieduri și coruri, Klee a compus o *Simfonie* (în *do*) și o suită simfonică intitulată *Viața la țară*, lucrări care dovedesc strădania sinceră a compozitorului de a integra în limbajul său muzical elemente populare.



Lucrările sale de căpetenie sînt opera-feerie *Făt-Frumos* (1922—1923), pe un libret de Șt. Dan (lucrare care mai figurează încă în repertoriul Operei din Timișoara) și opera *Se face ziuă*, după piesa cu același nume a lui Zaharia Bîrsan. În ordine cronologică, *Făt Frumos* și *Se face ziuă* sînt primele opere românești din Transilvania, în care, după operetele lui Mureșianu și Brediceanu, este folosit un limbaj apropiat de muzica noastră populară.

La aceste lucrări ale lui Brediceanu și Klee se adaugă apoi operele *Luceafărul* (prima audiție în 1920), pe un libret după poezia cu același nume de Eminescu, și *Horia* de Nicolae Bretan (25.III.1887), caracterizate prin tendințe similare, de a făuri un limbaj muzical dramatic românesc. În afară de cele două opere ale sale, N. Bretan a compus și o seamă de lieduri, mergînd pe urmele creației de acest gen a lui George Dima.

VI

MUZICA ROMÂNEASCĂ ÎNTRE CELE DOUĂ RĂZBOAIE MONDIALE. FĂURITORII ŞCOLII NOASTRE NAŢIONALE MODERNE ŞI ALŢI COMPOZITORI DIN ACEASTĂ PERIOADĂ

Unirea Transilvaniei cu România, din 1918, a avut ca urmare o creştere a ponderii ei pe planul politicii europene.

Noua stare de lucruri s-a repercutat şi în conştiinţa oamenilor de artă. Spre deosebire de înaintaşi, care nu şi-au pus problema participării prin creaţia lor la întrecerea artistică dintre ţările europene, în noile condiţii istorice, compozitorii erau însufleţiţi de ideea făuririi unei arte menite să ne reprezinte cu demnitate în faţa întregii lumi [1]. Dar în acelaşi timp, ei au ajuns la convingerea că nu prin cosmopolitismul incolor şi atotnivelator se poate asigura prestigiul creaţiei noastre, ci prin afirmarea caracterului naţional, în lucrări realizate pe baza unei avansate tehnici componistice cu caracter contemporan.

---

[1] Urmărind procesul de dezvoltare a muzicii culte româneşti, de la începuturile ei şi pînă în zilele noastre, concomitent cu mersul ei ascendent, se poate constata şi o continuă lărgire a publicului căruia se adresa.

În epoca feudală, creaţia cultă laică — de proporţii reduse şi puternic influenţată de cultura greco-orientală — se adresa de fapt numai cercului strîmt al boierimii. O dată cu formarea şi ascensiunea burgheziei, muzica noastră cultă, îmbogăţită prin armonie, în spiritul clasic occidental, îşi lărgeşte atît sfera expresivă, cît şi cercul de auditori. Această muzică nu a trecut însă decît cu rare excepţii graniţele ţării.

Începînd cu creaţia lui George Enescu — unele din lucrările sale căpătînd de la început o circulaţie universală — muzica românească depăşeşte faza „provincialismului" şi atinge nivelul artistic al muzicii europene, bucurîndu-se şi de aprecierea unui public internaţional.

Acest crez se desprinde cu deosebită claritate din următorul pasaj extras dintr-o scrisoare a lui Constantin Brăiloiu [1] : „...numai prin cultura noastră țărănească — din nefericire săpată de sus de dragul unor gogorițe progresiste — însemnăm și noi ceva în lumea asta mare. Cu armele Occidentului n-avem nici o șansă de a bate Occidentul și va trece multă vreme pînă vom înceta de a fi o caricatură sau, în cel mai fericit caz, o copie fără importanță a Apusului. Ți-o spune unul care a văzut acest Apus..."

Dar mulți dintre compozitori, considerînd muzica lăutărească drept singura manifestare de muzică populară, aveau încă îndoieli în privința posibilităților de a crea o artă muzicală pe baza unui asemenea „folclor". Îndoielile și confuziile, cu privire la folclor, au început să dispară abia atunci cînd munca de culegere a cîntecelor populare, încetînd să mai fie o îndeletnicire a unor diletanți [2], a trecut în mîna unor oameni de profesie, care au publicat culegeri bine alcătuite, atrăgînd în același timp, prin articole și studii, atenția cercurilor muzicale asupra frumuseții și originalității folclorului nostru.

În culegerile celui mai activ folclorist român de la sfîrșitul secolului trecut — Dimitrie Vulpian — se află incluse cîntece de obîrșie cultă, melodii populare orășenești, alături de un număr destul de redus de melodii țărănești (acestea din urmă fiind notate, în general, într-o formă stîlcită). În ceea ce privește culegerile lui Tiberiu Brediceanu (încă de pe la sfîrșitul secolului trecut) și acelea ale bucovineanului Alexandru Voevidca (1862—1931) — apărute în colecția lui Matthias Friedwagner, sub titlul *Rumänische Volksmelodien*, între anii 1907—1915 — acestea nu conțin decît melodii țărănești.

În decursul primului deceniu al acestui secol, culegerea lui Pompiliu Pîrvescu (1908) aduce o îmbogățire reală a materialului publicat pînă atunci. Ca urmare a stăruinței lui Kiriac, Academia Română tipărește, în anul 1913, culegerea de melodii populare din Bihor, adunate de Béla Bartók, între anii 1908—1911. Afirmația lui Bartók, care arată că melodiile populare din Bihor și-au păstrat în mod nealterat caracterul străvechi, neinfluențat de muzica nici

---

[1] Scrisoare adresată de Constantin Brăiloiu compozitorului Achim Stoia.

[2] În introducerea celui de-al treilea caiet al culegerii sale, D. Vulpian amintește, în afară de numele muzicienilor de profesie din secolul trecut, care au cules muzică populară orășenească (Ehrlich, I. A. Wachmann, A. Gebauer, Berdescu, E. Caudella, Wiest, Burada, Kartu), și pe acelea ale unor culegători amatori, între care căpitanul Stoienescu, din Rîmnicul-Sărat, căpitanul Antonaș Munteanu, din Iași, domnișoara Zografos, din Rîmnicul-Vîlcea, Sandrovici etc.

unui alt popor și nici chiar de vreun dialect muzical autohton [1], a constituit un puternic argument în favoarea tezei originalității folclorului nostru.

O susținută activitate de culegere a folclorului o vor avea apoi cele două arhive fonogramice din București, înființate în 1925 și conduse de Constantin Brăiloiu și George Breazul. Treptat, activitatea celor două arhive se extinde pe întreaga țară, cercetările făcîndu-se în cadrul unor campanii sistematice de depistare a melodiilor.

Oglindind în coloanele sale viața muzicală a țării întregite, revista „Muzica", redactată între anii 1916—1920 [2] de Mihai Mărgăritescu [3], Maximilian Costin [4] și Nonna Otescu, iar de la 1920—1921,

---

[1] Béla Bartók, *Scrieri mărunte despre muzica populară românească*, adunate și traduse de Constantin Brăiloiu, București, 1937.

[2] Din cauza dificultăților materiale, revista apărea cu intermitențe. În anul 1916 au apărut numai cinci numere. După o întrerupere de aproape trei ani, în noiembrie 1919 este scos primul număr al anului II ; în anul 1920 au apărut, în continuare, 12 numere, iar în anul 1921, tot 12 numere. Din lipsă de fonduri, revista își încetează din nou activitatea timp de 4 ani, după care, grație susținerii ei, cu mijloace proprii, de către Maximilian Costin, revista apare iarăși, pentru scurt timp.

[3] Mihai Mărgăritescu (1861—1932), compozitor de muzică de salon, de marșuri militare etc. ; a fost un timp inspector al muzicilor militare. În calitate de critic muzical, a colaborat la *Revista idealistă, Gazeta artelor, Courrier musical* din Paris. Este fondatorul revistei *Muzica*, pe care un timp o conduce singur, apoi, după reapariția ei în 1916, împreună cu Maximilian Costin și Ion Nonna Otescu, dar după apariția celui de-al treilea număr, se retrage de la conducerea revistei.

[4] Maximilian Costin (1888—1937), violonist, pedagog și muzicolog. A studiat vioara la Paris cu H. Bertelier și George Enescu, la Berlin, cu Michael Press și Georg Lehmann. Din 1916 pînă în 1919 conduce, împreună cu I. N. Otescu, revista „Muzica", iar din 1919 pînă în 1925, cu George Breazul. În coloanele acestei reviste au apărut numeroase articole și studii ale lui Maximilian Costin, militînd pentru școala națională de compoziție.

În afară de lucrarea *Vioara, maeștrii și arta ei*, Maximilian Costin a fost primul muzicolog român care a scris biografia lui George Enescu.

Din anul 1922 pînă în 1936, el a desfășurat o rodnică activitate pedagogică, ca profesor de vioară și director, întîi al Conservatorului Municipal din Timișoara, iar apoi, în aceeași calitate, la Conservatorul Municipal din Tîrgu-Mureș. A prelucrat și publicat *Metoda de vioară Hohmann* și a compus numeroase studii pentru vioară și pian, dintre care cităm *24 de studii melodice*. În 1925 a inițiat și a îngrijit publicarea, la Editura Moravetz din Timișoara, a unor lucrări de compozitori români, ca Alfred Alessandrescu, Ion Nonna Otescu, George Enacovici etc. În timpul activității sale de Șef-redactor al revistei „Muzica", a înființat (în 1916), împreună cu alți muzicieni, *Societatea Amicii Muzicii*, al cărui secretar general a fost pînă la strămutarea sa la Timișoara.

de Maximilian Costin și George Breazul [1], începuse să publice articole în care năzuința unui număr tot mai mare de compozitori, de a exprima în creația lor un conținut legat de viață, cu ajutorul unui limbaj apropiat de înțelegerea și simțirea unui cerc mai larg de auditori, a căpătat o formulare teoretică.

În acest sens, în anul 1920, redacția revistei a inițiat o anchetă în rîndul compozitorilor, criticilor și folcloriștilor în vederea găsirii posibilităților de creare a unei școli naționale pe baza folclorului (răspunsurile muzicienilor au fost publicate în numerele 3, 5, 6 și 12 ale revistei).

Părerile erau împărțite ; folcloriștii, cunoscînd deja — ca în cazul lui Constantin Brăiloiu și George Breazul — o parte însemnată a creației populare, au afirmat categoric că folclorul nostru este cu totul apt pentru a servi drept bază unei creații culte.

Dintre compozitorii care au răspuns la chemarea revistei, Mihail Jora și-a exprimat ferma încredere în viitorul școlii noastre naționale ; tot în sens afirmativ au răspuns și Dimitrie Cuclin și Constantin Nottara.

Caracteristic pentru un anumit grad de dezorientare a unora dintre muzicieni este răspunsul dat de Alexandru Zirra (compozitorul, convertit ulterior la ideea școlii naționale, va aduce o prețioasă contribuție la procesul de făurire a unui limbaj simfonic românesc). În răspunsul său din 1920, Zirra spunea : „Cred și sunt convins că avem o muzică populară veche, necunoscută de noi înșine, deci nevalorată, plină de influențe străine, însă cu o culoare a ei distinctă, filtrată prin sufletul naționalității noastre".

După ce face un istoric al diferitelor „influențe", Zirra ajunge la următoarele concluzii : „Trecînd la a doua chestiune dacă muzica populară românească se pretează la un gen de muzică superioară, cred în principiu că da. Această crezare am exprimat-o lucrînd în compoziții masive populare. Ele se pretează bine la speculații contrapunctice, divertismente și efecte armonice bune, însă își aduc cu ele un miros de vulgaritate care nu se poate atenua. Efectul acesta e din cauza antagonismului etern ce există între jos și sus" [2]. (sic ! *n.a.*) Alții, ca Alessandrescu, Otescu, au fost de asemenea

---

[1] George Breazul, fondatorul istoriografiei muzicale românești contemporane, bine cunoscut cercurilor muzicale din țară și de peste hotare (date biografice și informații asupra activității sale științifice, în Enciclopedia română, vol. I).

[2] Revista „Muzica", nr. 3, 1920, pag. 103.

sceptici, afirmînd că muzica noastră populară ar fi nepotrivită pentru a servi drept temelie unei arte culte viabile.

Alfred Alessandrescu și-a exprimat, în cadrul anchetei, următoarele păreri : „Alcătuită la origine din elemente slave, bizantine, chiar și ungurești (sic ! *n.a*), muzica românească a păstrat totuși un caracter specific național, poate nu atît ca element ritmic sau tonal, cît melodic.

Melodiile culese din popor — o infinită părticică din tezaurul existent încă necules — au fost întrebuințate pînă acum fie ca melodie acompaniată la pian, fie sub forma de aranjamente corale, fie ca potpuriuri instrumentale, fie ca arii în încercările de operă românească ce s-au făcut. Toate aceste utilizări de pînă acum ale melodiilor populare, precum și diferitele culegeri publicate nu pot să constituie ținta supremă la care poate tinde muzica unui popor. Asupra viitorului acestei muzici, cred că motivele luate direct din popor nu pot fi utilizate într-un gen de muzică superioară cum e muzica simfonică, decît în mod incidental. Și aceasta în primul rînd din cauza că o dezvoltare simfonică necesită transformări ale temei, atît ritmice cît și melodico-armonice, lucru care ar denatura complet caracterul popular național al acelor motive“ [1].

Această convingere despre dificultatea tratării simfonice a unor melodii sau motive populare se pare că i-a fost sugerată compozitorului de simfoniile altor școli naționale care, în majoritatea cazurilor, din cauzele arătate mai sus de Alessandrescu, suferă de meteahna imperfecțiunii travaliului tematic.

Gîndirea armonică a lui Alessandrescu, ca și a altor compozitori români din timpul său, fiind formată sub influența muzicii occidentale (el necunoscînd structura modală a melodiei populare țărănești), Alessandrescu nu a putut să întrevadă posibilitatea unei înveșmîntări armonice derivînd din însuși specificul modal al muzicii țărănești. Astfel, în articolul menționat, el spune în continuare : „Într-adevăr, armonia ce convine melodiilor noastre e prea puțin variată, putîndu-se reduce la cîteva înlănțuiri de acorduri. (Una din cele mai frecvente caracteristici armonice e trecerea din major la relativa minoră), ceea ce face că de îndată ce s-ar căuta să se îmbrace aceste melodii într-o haină armonică mai variată, mai complexă și mai aleasă, acestea și-ar pierde imediat caracterul și nu ar mai putea fi recunoscute“.

În ciuda acestor îndoieli, cu privire la posibilitățile de dezvoltare a melodiilor populare, Alessandrescu întrezărește totuși o cale care să ducă spre o artă națională superioară : „Ceea ce ar

[1] Revista „Muzica“, nr. 3, 1920, pag. 116.

trebui să se facă în această ordine de idei și ar fi idealul — vorbesc cu privirea la cea mai înaltă expresie a manifestării muzicale, simfonia — este crearea de teme sau motive noi în spiritul muzicii populare, teme, care păstrîndu-și calitățile lor de idei bune pentru simfonie, deci apte pentru dezvoltare simfonică, pentru dramatizare, să împrumute în același timp accente și inflexiuni caracteristice melodiei noastre populare. Geniul care va realiza această năzuință va trebui salutat cu recunoștință de întreaga suflare românească".

Cît de puțin era cunoscută muzica populară țărănească, marea ei originalitate prin care se deosebește de muzica altor națiuni, și cît era de înrădăcinată eroarea de a lua melodiile lăutarilor orășeni drept autentică creație populară, se poate constata și din răspunsul dat de I. Nonna Otescu : „Avem o muzică populară distinctă ? Cu multă părere de rău trebuie să răspundem că aproape nu o avem, din cauză că multe din elementele din care este formată sunt orientale, rusești sau ungurești. E foarte greu a distinge partea pur românească (dacă e ?), din totalul eclectic întrebuințat în ținuturile locuite de români. Nu cerem decît să ne convingem de contrariul și am fi foarte mulțumiți. Ar fi ceva al nostru muzica întrebuințată de noi, ar fi legătura cu unele formule de înflorire ale elementelor străine, dar asta ar fi de-ajuns ? Din punct de vedere al dezvoltării simfonice, fragmentele pur românești nu prezintă destulă maleabilitate, și sunt purtate mai mult spre repetare decît spre dezvoltare, spre genul rapsodiei mai mult, decît spre genul simfonic" [1].

Față de îndoielile celorlalți compozitori, Cuclin era convins de posibilitățile creării unei arte culte cu caracter național, pe baza melodiei populare țărănești : „Din muzica românească psihologicește bogată și pură, se poate face orice pînă la expresia celei mai înalte arte posibile, începînd de la genurile cele mai umile, adică :

1. Potpuriuri, aranjamente de motive populare, în alegerea și dispoziția cărora se poate pune logică, bun simț, gust și chiar o superioară înțelegere a euritmiei melodice.

2. Rapsodii, unde apar rudimente ale artei compoziționii, implicit drama în creațiunea și dezvoltarea ideii muzicale — fantezii, uverturi, potpuriuri etc.

3. Simfonii, poeme simfonice, uverturi-sonate ; a) utilizînd melodiile populare ca idei muzicale ; b) creînd idei muzicale personale în sufletul general al muzicii noastre populare.

---

[1] Revista „Muzica" nr. 12, 1920.

S-ar pune acum întrebarea dacă se poate recunoaște muzica românească adevărată. Aș emite o părere. Sufletul și muzica noi le avem de la daci ; atunci un studiu critic al muzicii noastre populare s-ar face prin comparație cu muzica popoarelor de origine comună, muzica asupra caracterului căreia ar fi mai puțin dubiu“ [1].

Răspunzînd la aceeași problemă, Sabin Dragoi își exprimă încrederea în privința posibilităților de dezvoltare a unui limbaj muzical cult pe baza particularităților melodico-ritmice și a virtualităților armonice ale muzicii populare [2] ; el va demonstra ulterior justețea acestor convingeri prin creația sa.

Aflîndu-se la Praga, pentru continuarea studiilor, Dragoi trimite revistei „Muzica“, în luna decembrie 1921, un articol cu titlul „Asupra muzicii românești“, din care spicuim următoarele : „Necunoașterea muzicii adevărat românești și lipsa de năzuință și perseverență pentru a o căuta și a o aduce la lumină a fost și este piedica principală a dezvoltării ei. Se mai adaugă lipsa de concordie a unei așa-zise alianțe a compozitorilor români cu scopul ferm și nestrămutat pentru cultivarea și dezvoltarea muzicii exclusiv românești“. Vorbind în continuare despre existența unei muzici populare autentic românești, Dragoi se referă la un articol al lui Bartók, din care reproduce următoarele : „... românii sînt acei care au păstrat forma străveche a muzicii lor relativ neschimbată. Caracteristica unei muzici populare nealterată de cultura orășenească și de muzica cultă se manifestă prin împărțirea ei în categorii care se cîntă la diferite ocazii. Tezaurul muzicii române se împarte în cinci categorii principale. **1)** Colinde, (se cîntă numai la Crăciun) ; **2)** Cîntece nupțiale (se cîntă numai la nuntă) ; **3)** Bocete (se cîntă după morți) ; **4)** Dansuri ; **5)** Doine“ [3]. Vorbind, în continuare, despre structura melodiei populare, Dragoi spune : „Gama e de mai multe ori minoră decît majoră, dar nu minoră propriu-zisă, ci dorică-frigică. Iar cea majoră e mai mult mixolidică, adică fără notă sensibilă. E de observat că secunda mărită nu e caracteristică pentru muzica română“. În ceea ce privește

---

[1] Revista „Muzica“, nr. 11, 1920.
[2] Idem, nr. 12, 1921.
[3] „Zeitschrift für Musikwissenschaft“, nr. 6, 1920.

armonia, Dragoi afirmă : „Mai greu de stabilit este armonia cerută de aceste caracteristice succesiuni melodice. Legăturile armonice trebuie să fie tot atît de caracteristice ca și structura melodică. Armonia, umbra melodiei, trebuie să facă o melodie după armoniile ce o însoțesc".

Citatele de mai sus le-am reprodus cu scopul de a arăta cît de mari erau dificultățile teoretice și practice pe care le aveau de învins adepții școlii naționale. Numai puțini au fost aceia care, probabil, cunoscînd mai bine muzica populară țărănească, în urma unui contact mai strîns cu ea (încurajați și de compozițiile cu caracter național ale lui Enescu din epoca sa de debut), au avut o încredere fermă în viitorul școlii naționale românești. Între aceștia se află în primul rînd Mihail Jora. În răspunsul său la ancheta întreprinsă de „Muzica", el își exprimă convingerea în privința existenței unei note distincte a muzicii noastre populare și explică rezerva unor compozitori față de aceasta ca fiind o urmare a educației lor profesionale. Iată ce spune Jora : „A contesta existența muzicii noastre populare ar echivala cu declarația că nu avem o limbă românească. Căci nu faptul că muzica poporului nostru a putut fi influențată de aceea a altor națiuni poate da dreptul a se spune că nu e originală, după cum nimănui nu-i trece prin gînd să declare că graiul românesc n-are un specific, deoarece afară de cuvintele de origine latină, prin influența diferitelor rase care s-au perindat prin țara noastră, întrebuințăm cuvinte de origine slavă, turcească sau grecească" [1].

Jora vede cauza dependenței unei părți a muzicienilor români față de modelele străine în aceea că „Toți compozitorii noștri și-au făcut studiile în străinătate, apropiindu-și concepția muzicală a îndrumătorilor. Ei n-au găsit încă în țara lor un teren stabil și o tradiție ca în părțile unde și-au făcut studiile, care au un trecut secular și unde n-ai decît să studiezi partiturile pentru a combina apoi și a perfecționa dacă ai talent. Compozitorii noștri sunt deci puși în situația de a se lepăda de tot ce au auzit pentru a crea un nou gen românesc". El își încheie considerațiile asupra posibilităților de formare a unei școli românești cu următoarele cuvinte : „... am speranța că școala românească va fi în curînd un fapt împlinit prin tendința compozitorilor noștri de a scăpa de influențe străine și a se apropia mai mult de sufletul poporului nostru" [2].

---

[1] Revista „Muzica" nr. 12, 1920.
[2] Ibidem.

Lipsa de legături a unora dintre compozitorii noștri cu cultura și creația artistică a țărănimii se explică și prin faptul că, spre deosebire de înaintași, care s-au identificat cu aspirațiile celor de „jos" și au militat pentru împlinirea unui ideal politic și social, compozitorii de care vorbim, care și-au desfășurat activitatea în primele două decenii ale secolului nostru, se simțeau mai mult reprezentanți ai unei elite a burgheziei, limitînd rolul artei la acela de pură desfătare estetică.

Încercări răzlețe de a continua, în domeniul muzicii simfonice, linia folclorică a *Poemei* și a *Rapsodiilor* lui Enescu au fost făcute — după cum o dovedește *Fantezia Română* de Alfred Alessandrescu (1913) — și în primele două decenii ale acestui secol, dar a fost nevoie de un concurs de împrejurări favorabile, ca și de diferite impulsuri, pentru ca ideea reînnoirii muzicii culte românești, pe baza folclorului, să devină un țel comun pentru toți compozitorii din acea vreme.

Cotitura hotărîtoare se anunță prin constituirea, în 1920, a Societății Compozitorilor Români, ca urmare a tendințelor de emancipare de sub influențele artei de peste hotare.

Nevoia compozitorilor de a se organiza într-o asociație, chemată să apere prestigiul muzicii și interesele lor profesionale, a dus în același timp și la formularea noilor concepții artistice ale majorității lor. Un document privind începuturile activității Societății Compozitorilor cuprinde următoarele pasaje semnificative: „Voința celor ce au condus Societatea Compozitorilor Români a fost să nu rămînă asociația scriitorilor de note un teren neutru — un organism obiectiv ferit de zbuciumul obștesc. Am căutat dimpotrivă ca, din faptele ei să vorbească lămurit credința în putința de înnoire a muzicii noastre prin întoarcerea la melodia poporului. De aceea Statutul poruncește ca lucrările cu caracter românesc să fie cele dintîi cîntece tipărite. De aceea au fost puse la îndemîna creatorilor culegeri de cîntece populare. Iar statornicia năzuinței către o estetică națională, în înțelesul cel mai cuprinzător al cuvîntului — pentru toți compozitorii de la noi — o dovedește cea de-a *III-a Sonată pentru vioară și pian* care l-a așezat pe Maestrul George Enescu însuși în fruntea mișcării muzicale românești".

Douăzeci de ani mai tîrziu, în caietul program al concertului festiv organizat, la 8 mai 1941, cu prilejul împlinirii a două

Lipsa de legături a unora dintre compozitorii noștri cu cultura și creația artistică a țărănimii se explică și prin faptul că, spre deosebire de înaintași, care s-au identificat cu aspirațiile celor de „jos" și au militat pentru împlinirea unui ideal politic și social, compozitorii de care vorbim, care și-au desfășurat activitatea în primele două decenii ale secolului nostru, se simțeau mai mult reprezentanți ai unei elite a burgheziei, limitînd rolul artei la acela de pură desfătare estetică.

Încercări răzlețe de a continua, în domeniul muzicii simfonice, linia folclorică a *Poemei* și a *Rapsodiilor* lui Enescu au fost făcute — după cum o dovedește *Fantezia Română* de Alfred Alessandrescu (1913) — și în primele două decenii ale acestui secol, dar a fost nevoie de un concurs de împrejurări favorabile, ca și de diferite impulsuri, pentru ca ideea reînnoirii muzicii culte românești, pe baza folclorului, să devină un țel comun pentru toți compozitorii din acea vreme.

Cotitura hotărîtoare se anunță prin constituirea, în 1920, a Societății Compozitorilor Români, ca urmare a tendințelor de emancipare de sub influențele artei de peste hotare.

Nevoia compozitorilor de a se organiza într-o asociație, chemată să apere prestigiul muzicii și interesele lor profesionale, a dus în același timp și la formularea noilor concepții artistice ale majorității lor. Un document privind începuturile activității Societății Compozitorilor cuprinde următoarele pasaje semnificative: „Voința celor ce au condus Societatea Compozitorilor Români a fost să nu rămînă asociația scriitorilor de note un teren neutru — un organism obiectiv ferit de zbuciumul obștesc. Am căutat dimpotrivă ca, din faptele ei să vorbească lămurit credința în putința de înnoire a muzicii noastre prin întoarcerea la melodia poporului. De aceea Statutul poruncește ca lucrările cu caracter românesc să fie cele dintîi cîntece tipărite. De aceea au fost puse la îndemîna creatorilor culegeri de cîntece populare. Iar statornicia năzuinței către o estetică națională, în înțelesul cel mai cuprinzător al cuvîntului — pentru toți compozitorii de la noi — o dovedește cea de-a *III-a Sonată pentru vioară și pian* care l-a așezat pe Maestrul George Enescu însuși în fruntea mișcării muzicale românești".

Douăzeci de ani mai tîrziu, în caietul program al concertului festiv organizat, la 8 mai 1941, cu prilejul împlinirii a două

decenii de la înființarea societății, Mihail Jora va evoca în mod sugestiv începuturile activității acesteia scriind *

PROGRAM

1. Preludiu . . . . . C. Silvestri
2. Fragment din baletul „Pricoliciul" . . . Zeno Vancea
3. Trecut-au anii (Eminescu) . . . . . Nic. Brânzeu
   voce: N. Șerbănescu
4. Simfonietta . . . . . Paul Constantinescu
   Allegro-Colindă cu variațiuni — Scherzo-Final
5. 4 Colinde . . . . . Ion Dumitrescu
6. Rondino pe teme populare . . . . . C. Bugeanu
7. Poem mistic . . . . . G. Dumitrescu
8. Chef cu lăutari . . . . . Dinu Lipatti
   din Suita simfonică „Șătrarii"

*

9. Simfonia I-a în mi bemol . . . . . G. Enescu
   Allegro — Adagio — Allegro

următoarele :

„O mînă de tineri necunoscuți au purces la drum în anul 1920, avînd drept capital doar dragostea de frumos, entuziasmul și dorința neînfrînată de a zămisli, după o grea cumpănă a Războiului întregirii, o artă muzicală românească. Cu acest neînsemnat capital și cu pilda marelui nostru dascăl George Enescu, urcăm de atunci încetul cu încetul priporul greu al năzuințelor noastre. Iar cînd vom ajunge la popasul hotărîtor de la care nu ne va mai fi îngăduit să rîvnim la atingerea vîrfului îndepărtat, vom avea cel puțin mulțumirea, privind înapoi spre trecut, că o mică parte a drumului a fost desfundată".

În același caiet-program, Constantin Brăiloiu, secretarul de atunci al Societății Compozitorilor Români, scria : „Întemeiată într-o vreme cînd nici nu se știa că România posedă compozitori de muzică, Societatea a căutat să pună temeliile unei adevărate școli românești...".

Influența lucrărilor lui Enescu din epoca sa de maturitate — începînd cu *Sonata a III-a pentru vioară și pian* (1926) — se

* Concertul a fost dirijat de Ionel Perlea.

exercita, în primul rînd, asupra compozitorilor mai tineri. Cei din generația mai vîrstnică — Dimitrie Cuclin, Alexandru Zirra, Mihail Jora, Constantin Brăiloiu, Sabin Dragoi, Mihail Andricu și Marțian Negrea — au manifestat tendințe naționale în creația lor și mai înainte de apariția acestor lucrări.

Tot în strînsă legătură cu strădania de a se exprima într-un limbaj național era și orientarea spre sursele autohtone de inspirație și în ceea ce privește conținutul. În timp ce compozitorii din școala lui Castaldi scriau poeme simfonice și opere dramatice cu subiecte luate din mitologia greacă, ceilalți se inspiră acum din istoria patriei, din frumusețile peisajului natal, din viața de la țară, de la periferia orașelor etc. (Mihail Jora — *Priveliști moldovenești*, baletul *La piață*, trei coruri mixte — *Slutul, Moșul, Toaca*; Alexandru Zirra — *Cetatea Neamțului, Plaiuri moldovene, Hanul Ancuței*; Marțian Negrea — *Povești din Grui*; Theodor Rogalsky — *Două schițe simfonice*; Paul Constantinescu — *Suita „Din cătănie"* etc.). Pentru lucrările dramatice ei își aleg tot subiecte autohtone, unele cu un accentuat caracter de critică socială (Mihail Jora — *Demoazela Măriuța*; Marțian Negrea — *Marin Pescarul*; Sabin Dragoi — *Năpasta*; Ion Nonna Otescu — *De la Matei citire*; Paul Constantinescu — *O noapte furtunoasă* etc.).

Apropierea de sufletul poporului, despre care vorbea Jora, de viața de trudă a celor mulți, îi face pe compozitori ca în creația lor să adopte o atitudine critică față de nedreptățile orînduirii sociale. Referindu-se la începuturile creației sale, Paul Constantinescu spune într-un articol: „Cu mult înainte de Republică am compus lucrări, ca trei caricaturi *Din cătănie*, *Burlesca*, comedia muzicală *O noapte furtunoasă*, în care am voit să satirizez cu mijloace muzicale ipocrizia, imoralitatea, prostia, ignoranța, snobismul, ce caracterizase societatea de atunci. Tot în acea vreme am compus însă și coruri pe melodii și versuri populare, muzică pentru filmul *Țara moților*, în care am cîntat frumusețea sufletească a omului simplu, puritatea simțirii sale" [1].

Inspirația din ambianța și viața autohtonă a contribuit, fără îndoială, și ea la formarea caracterului național a limbajului muzical. La această influență a mediului s-a gîndit probabil George Enescu în 1912 — deci, într-o vreme cînd ideea unei școli naționale nu prezenta interes decît pentru un număr mic de compozitori — afirmînd că „Noi nu putem spune că avem acel parfum al decorului natural al regiunilor noastre filtrat prin geniul com-

---

[1] Revista „Muzica" nr. 12, 1962.

pozitorilor care să distingă muzica românească. El se va cunoaște numai după ce generații de artiști se vor inspira din natura noastră — cu nopțile ei de lună, cu ciobanii care hăulesc, cu cîinii noștri care latră, — numai după ce multe, cît mai multe temperamente artistice vor vibra sincer în fața acestui mediu românesc, se va putea spune că muzica lor are un caracter care ne este propriu“ [1].

În 1928, cînd noua școală națională începuse să se afirme victorioasă, Enescu a lărgit conceptul de limbaj național ; formulînd ideea că „folosirea materialului folcloric nu realizează întotdeauna autenticitatea caracterului etnic“, el s-a referit la posibilitatea de a crea o artă națională prin anumite caracteristici ale conținutului, sublinierea trăsăturilor specifice ale modului de simțire a poporului nostru.

Pentru un compozitor ca Enescu, care avea convingerea fermă că muzica trebuie să fie „expresia pură a unei stări de suflet“, iar la sfîrșitul vieții afirma, în legătură cu conținutul emoțional al lucrărilor sale, că „N-am făcut altceva decît să traduc ceea ce auzeam cîntînd în inimă“ [2], temele, ideile de bază ale unei compoziții reprezentau nucleul, sîmburele în care se află condensată o anumită „stare de suflet“. El considera astfel că inventarea lor de către compozitor constituie momentul cel mai important de creație.

Exemplul altor compozitori din trecut și din timpul nostru — între aceștia din urmă și acela al lui Stravinski — dovedește că există și un alt tip de compozitor, pentru care ideea muzicală de bază, proprie sau împrumutată, reprezintă doar punctul de plecare al actului de creație, esența sa constînd în măiestria dezvoltării.

În 1931, caracterizînd tendințele manifestate pînă atunci în creația muzicală românească, Enescu spunea următoarele, referindu-se la folclor ca sursă de inspirație pentru compozitorii români : „Unii dintre tineri preiau direct, brodînd în jurul vreunei melopei sau hore, savuroase țesături armonice și contrapunctice. Alții, ceea ce ni se pare mai bine, lăsînd melodia populară ca pe o frumoasă sălbatică ale cărei zdrențe abia îi acoperă liniile pure, fac o operă mai semnificativă, inspirîndu-se pur și simplu, creînd compoziții puternice și personale avînd acel caracter care face pe occidental să spună «se simte că nu e de la noi»... un frumos omagiu adus originalității“ [3].

---

[1] Tudor Andrei, *George Enescu* — Viața în imagini, Editura muzicală, București, 1961, pag. 22.

[2] Institutul de Istoria Artei al Academiei Republicii Socialiste România, *George Enescu*, Editura muzicală, București, 1964, pag. 46.

[3] „La revue musicale“, nr. 78, 1931.

Spuneam în altă parte că printre acei care au răspuns afirmativ, cu ocazia anchetei întreprinse de revista „Muzica", în legătură cu problema dezvoltării unei arte culte pe baza muzicii populare, se află și Alexandru Zirra. Rezervele pe care le-a formulat cu acea ocazie arată că Musicescu reprezenta, pe vremea sa, un caz izolat, și cît de puțin se cunoștea — chiar și cu cîteva decenii mai tîrziu — înfloritoarea cultură muzicală a populației rurale.

Analizînd acele „compoziții masive populare" la care Zirra făcea aluzie în declarația sa din revista „Muzica" [1], se poate lesne constata că acestea au la bază material melodic împrumutat din muzica populară orășenească, de unde provine și acel „miros de vulgaritate" la care se referea Zirra. Răspunsul pare îndreptățit astfel doar pentru o anumită categorie de cîntece populare orășenești, dar este pe nedrept folosit în cazul muzicii țărănești, pe care trebuie să presupunem că, la început, Zirra nu a cunoscut-o decît superficial. De altfel, părerile sale despre posibilitățile de exprimare a muzicii populare, formulate la începutul carierei sale de compozitor, nu erau prea deosebite de acelea ale lui Caudella, afirmînd că : „Atunci cînd voim să descriem o culoare locală de țară, putem întrebuința motive populare întocmai sau înnobilate" [2]. La această înnobilare a muzicii populare din partea compozitorului se referă și următoarea sa părere : „Deci se mai poate întrebuința muzica populară într-un gen de muzică superioară, luîndu-i numai caracterul fie ritmic, sau melodic caracterizat prin intervale, care arată o expresie a unui simțămînt ; nici într-un caz nu se ia motivul aidoma".

Este inutil de a demonstra că dezvoltarea ulterioară a muzicii românești, la care Zirra însuși a participat, a infirmat aceste păreri inițiale în privința folosirii motivelor populare „aidoma". Dovada o constituie numărul mare de lucrări cu idei melodice împrumutate din muzica populară sătească (Dragoi, Constantinescu, Rogalsky și alții). Tot atît de eronate erau și părerile care se refereau la folosirea limitată a muzicii populare, ca mijloc de „descriere" a „culorii locale de țară".

---

[1] Vezi pag. 326.
[2] Idem. *Art. cit.*

Zirra a dovedit însuşi, în creaţia sa dramatică — în care un material tematic impregnat de intonaţii populare serveşte pentru caracterizarea psihologică a unor personaje din operele sale — că elementul popular are o sarcină artistică mult mai complexă decît aceea a unei simple „descripţii" muzicale.

Studiile sale continuate la Conservatorul „G. Verdi" din Milano, între anii 1905—1909 şi 1909—1911 (calificat la obsolvire „Magister in compositione"), nu au fost propice pentru a trezi un interes mai deosebit şi pentru folclor. Mai trebuie adăugat că, deşi la data la care au fost emise aceste păreri, Zirra avea deja 37 de ani, totuşi creaţia sa reprezentativă începe mai tîrziu, avînd abia acum trăsături naţionale mai evidente în limbaj, adecvate sferei tematice a lucrărilor sale compuse între 1923—1943 : opere, poeme simfonice, simfonii „ţărăneşti", suite, dansuri simfonice româneşti etc.

În această perioadă de maturitate, Zirra, probabil sub influenţa curentului general, îşi revizuieşte părerile cu privire la muzica populară, afirmînd de data aceasta că „Avem un cîntec popular al nostru, original, bogat în expresie, susceptibil de a fi întrebuinţat în orice gen de compoziţie, cu o ritmică proprie şi cu inflexiuni melodice aparte, care pot primi armonii noi şi care pot da linii contrapunctice deosebite de cele ale artei occidentale" [1].

Cum autorul prezentei lucrări nu şi-a propus să facă din caracteristicile naţionale ale creaţiei noastre principalul criteriu de valoare, ci de a urmări, la îndemîna documentelor, procesul ei de dezvoltare în conţinut, formă şi limbaj, am găsit că este necesar să ne referim la diverse opinii ale compozitorilor noştri, cu scopul de a da o imagine cît mai apropiată de frămîntările din care s-a născut muzica românească modernă. În acest sens, au fost citate, printre altele, şi părerile contradictorii ale lui Zirra, emise în perioade de creaţie deosebite, tocmai pentru a putea urmări mai bine drumul său creator, transformările stilistice ale creaţiei sale.

Pînă în anul 1923, cînd în creaţia lui Zirra apare pentru prima dată sfera tematică naţională, el a compus lucrări cu caracter clasicizant : *Suita clasică* (1916) pentru orchestră, *Suita în stil vechi*, *Suita pentru cor şi orchestră*, două uverturi, lieduri (nu se cunoaşte data compunerii lor). Integrîndu-se în curentul general de orientare naţională de după primul război mondial, sentimentul patriotic l-a călăuzit pe Zirra spre izvoarele bogate de inspiraţie pe

---

[1] Octavian Lazăr Cosma, *Opera românească*, vol. II, Editura muzicală, Bucureşti, 1962, pag. 50.

care le reprezintă istoria țării, spre peisajele sale și spre creația populară. În mod evident, tălmăcirea muzicală a unui conținut de idei și sentimente, legat de sfera națională, trebuia să aibă repercusiuni și asupra limbajului ; căutînd a evoca imaginea sugestivă a plaiurilor și lanurilor moldovene, precum și pitorescul operelor cu subiect istoric, limbajul său s-a impregnat cu intonații populare.

În cursul deceniului al treilea al secolului XX, activitatea creatoare a lui Alexandru Zirra capătă o amploare deosebită. Sfera tematică a operelor și poemelor sale simfonice își are sursa de inspirație — cu excepția doar a unei singure lucrări, *Poemul simfonic „Uriel Acosta"* — în istoria, în legendele și basmele populare și în peisajul Moldovei.

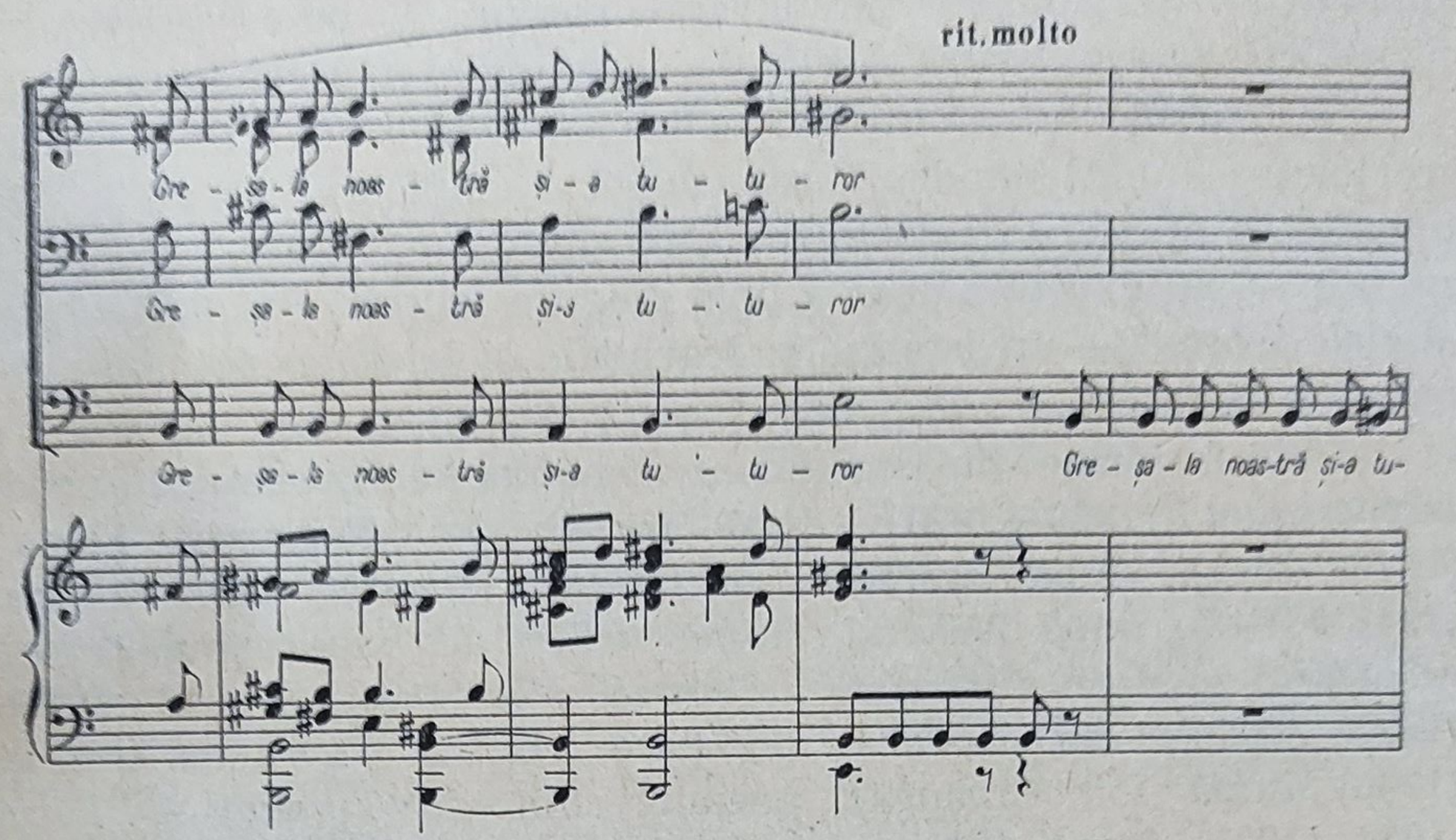
Cele inspirate din istorie sînt următoarele : operele *Alexandru Lăpușneanu* (1929—1931), după nuvela lui Negruzzi, *Furtuna* (1940—1941), după cronica lui Grigore Ureche, *Ion Potcoavă* (1941—1943), după *Neamul Șoimăreștilor* de Sadoveanu, de asemenea și poemele simfonice : *Cetatea Neamțului, Hanul Ancuței* (1932—1935) ; din basmele populare : opera *Capra cu trei iezi* (1940) (după Ion Creangă), poemul simfonic *Tîndală și Păcală* (1924—1925). Imagini din viața de la țară au stat la baza compunerii poemelor simfonice *Pe șesul Moldovei* (1930—1931), *Crăciunul* (1931—1938), *Țiganii* (1929) etc. Zirra s-a inspirat, de asemenea și din creația literară : *Călin*, după Eminescu și *O făclie de Paște*, după Caragiale. În afară de aceste lucrări, a mai compus trei simfonii, primele două intitulate „țărănești", iar cea de-a treia, „descriptivă".

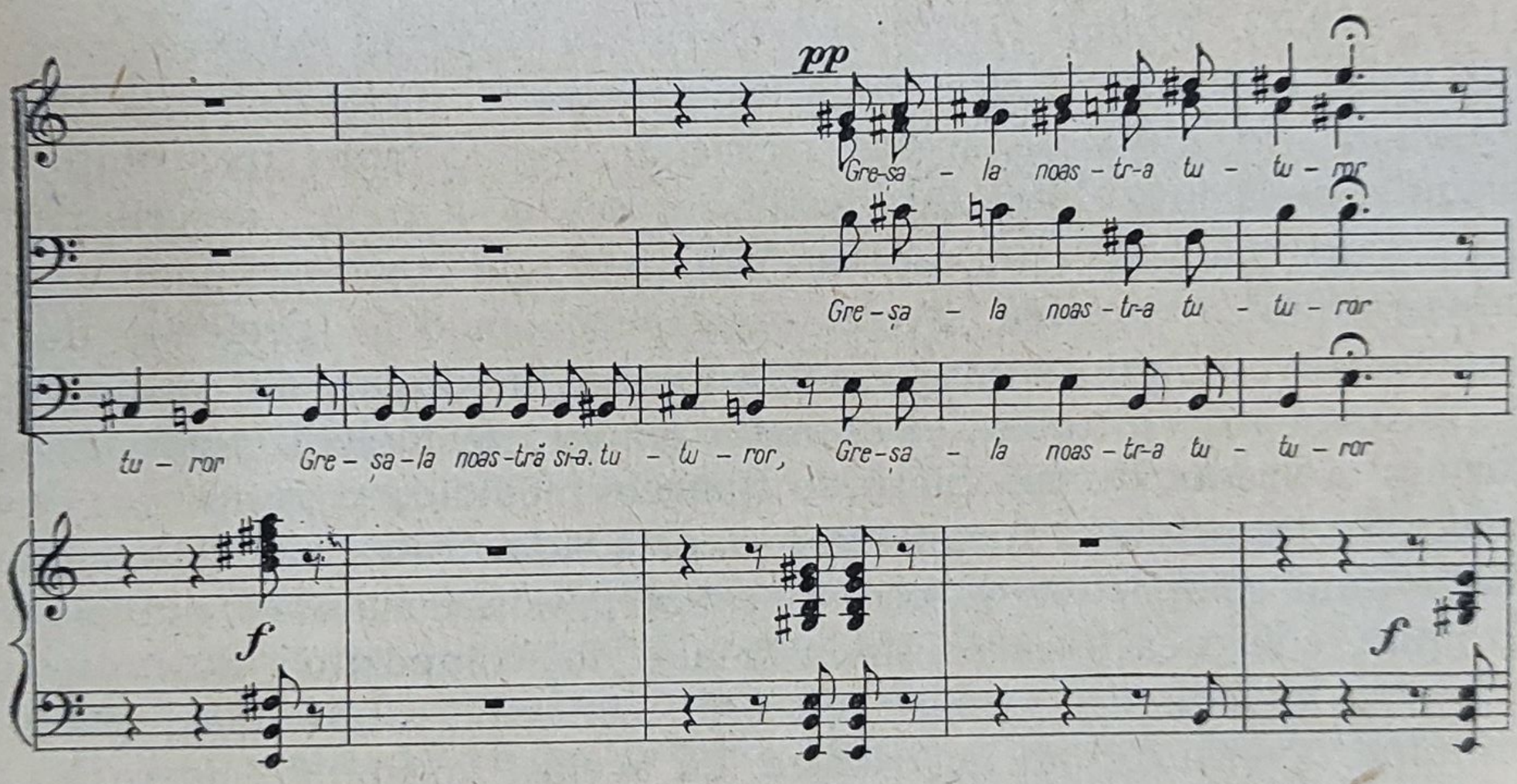
După cum nici în muzica populară nu toate melodiile au aceeași forță expresivă și nu toate sînt „modele perfecte de a exprima cu un minimum de mijloace un maximum de conținut" [1] — însușiri proprii numai exemplelor geniale de melodii populare — tot așa și gradul de apropiere de tiparele melodice populare nu este hotărîtor în privința forței expresive, a adevăratei valori a melodiilor unui compozitor de profesie. Mai precis, cu același număr de formule, cu aceeași scară intonațională, doi compozitori de profesie pot crea melodii de valoare cu totul diferită, după cum poeții, mînuind aceeași limbă, pot realiza, cu același vocabular, opere literare de valoare cu totul deosebită.

---

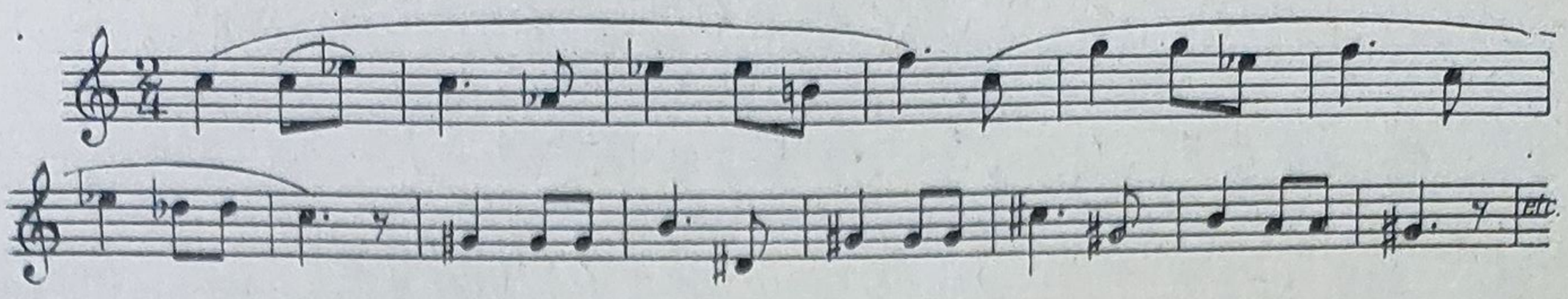
[1] Béla Bartók, *Op. cit.*, pag. 186.

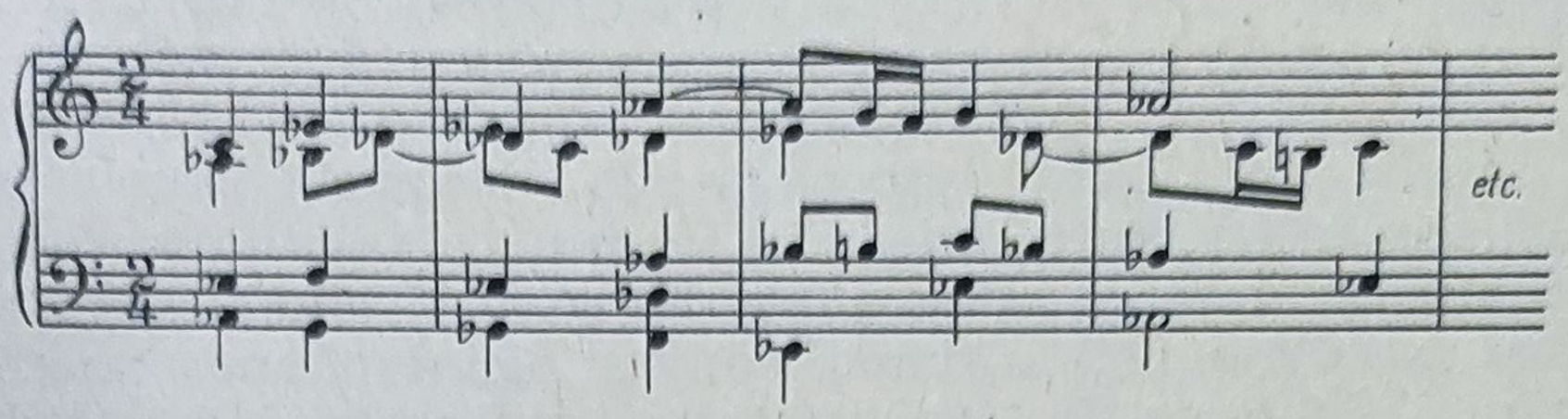
În creația lui Zirra întîlnim, la fel ca și în aceea a altor compozitori din timpul său, melodii care, cu tot izul lor autentic popular (ca acelea din opera-basm *Capra cu trei iezi*),





sînt mai puțin expresive decît altele în care — de exemplu în temele *Poemului simfonic „Uriel Acosta“* —



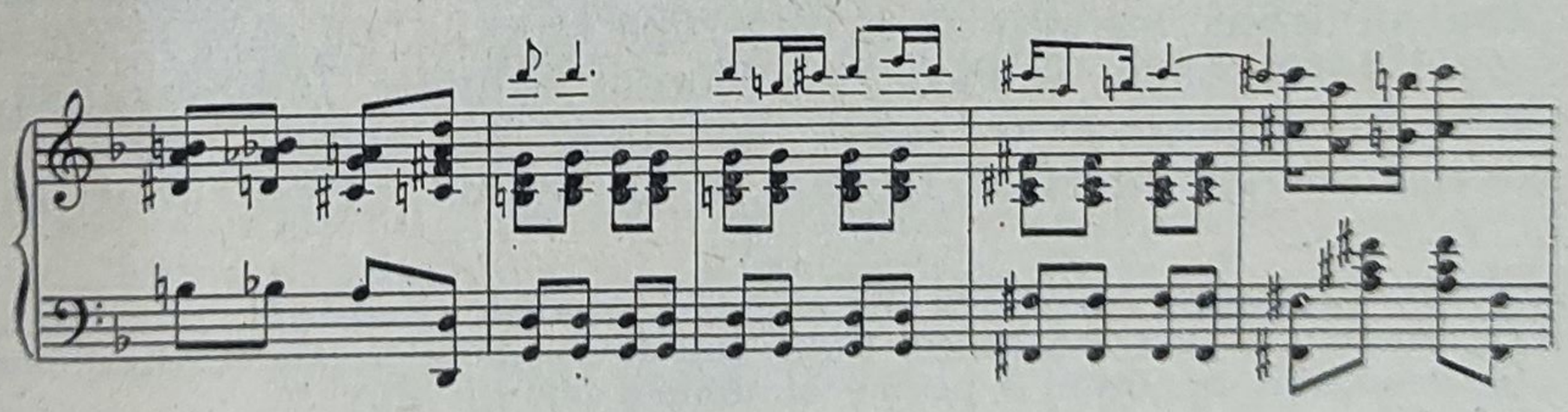


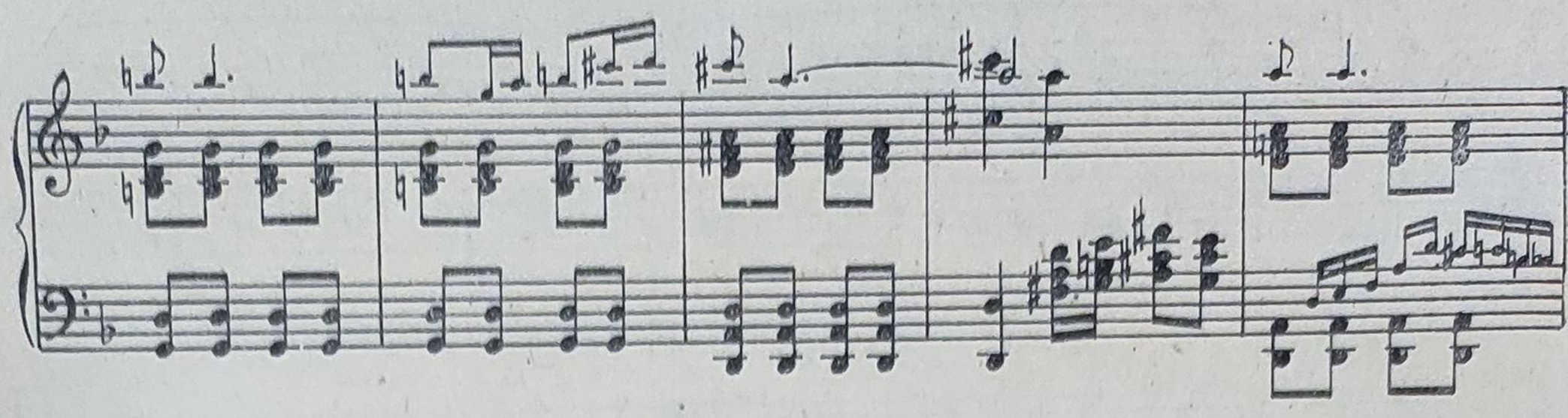
intonațiile populare sînt absente.

Adeseori, chiar o temă mai puțin conturată din punct de vedere melodic poate căpăta o mai mare forță expresivă grație unei ingenioase învesmîntări armonice. În privința aceasta, trebuie însă arătat că limbajul armonic al lui Zirra fiind eterogen și convențional, contribuția armoniei la mărirea forței expresive a melodiei este inegală.

Temperament mai mult liric, înclinat spre descriptiv, Zirra nu poate fi considerat un maestru al dezvoltărilor ; cu excepția doar a părților mai dramatice ale poemului simfonic citat — *Uriel Acosta* (care conține, probabil, unele aluzii autobiografice, altminteri nu se poate înțelege cum în șirul lung al lucrărilor sale cu subiect autohton se află o astfel de lucrare inspirată din istoria altor culturi naționale) — temele sînt supuse unui interesant proces de dezvoltare. În celelalte lucrări, travaliul tematic este, în general, înlocuit prin repetarea temelor, unde apare schimbată numai haina armonică.

Dăm mai jos un fragment din poemul simfonic *Țiganii*, pentru a exemplifica procedeele de dezvoltare tematică folosite de compozitor. (Exemplul este oarecum caracteristic în privința stilului armonic al lui Zirra).





Creația lui Zirra reprezintă un document important al muzicii românești dintre cele două războaie. Majoritatea lucrărilor sale simfonice, la fel ca atîtea altele din acea vreme, nu au fost tipărite sau executate, nici în timpul vieții și nici după moartea compozitorului. Neglijarea lor se datorește indiferenței interpreților și lipsei de interes manifestate de public pentru creația românească. Unele din manuscrisele sale fiind pierdute sau distruse în cursul ultimului război, creația lui Zirra nu mai poate fi decît parțial cunoscută [1]. Reintroducerea în repertoriul concertelor simfonice (sau cel puțin în emisiunile radiofonice) a lucrărilor cunoscute, prezentarea în primă audiție postumă a celor rămase pînă acum neexecutate ar fi o datorie pioasă față de un compozitor care a adus o contribuție importantă la procesul de formare și cristalizare a muzicii românești.

Astfel ar putea fi ferite de uitare eventuale valori care ar îmbogăți cu un aspect în plus peisajul general al muzicii românești, din păcate încă insuficient cunoscut de public.

MIHAIL JORA (2.VIII.1891)

Mihail Jora și-a început studiile la Conservatorul din Iași, unde a urmat teoria și solfegiul cu Sofia Teodoreanu, între anii 1901—1911. Se perfecționează apoi la Leipzig (1912—1914), avînd ca profesori pe Stephan Krehl (armonie) și Max Reger (compoziție). Izbucnirea primului război mondial, la care Jora a participat activ luptînd pe front, l-a silit să-și întrerupă studiile, pe care le va termina în 1919—1920, la Paris, cu Florent Schmitt. Întorcîndu-se în țară, Jora desfășoară o bogată activitate ca pianist, dirijor de orchestră și critic muzical. În 1928, a fost numit director muzical al

---

[1] În depozitul Academiei Republicii Socialiste România, în afară de manuscrisele (cu excepția operei *Călin* pierdută) operelor sale, se află și partiturile celor mai importante poeme simfonice ale lui Zirra.

Societății Române de Radiodifuziune, iar în anul 1929, profesor de compoziție la Conservatorul din București.

Pe vremea cînd Jora urma Conservatorul din Leipzig, procesul de hipertrofică dezvoltare armonică ajunsese la punctul culminant în muzica postromantică germană, avînd repercusiuni defavorabile asupra melodiei și ritmului. În timp ce reprezentanții curentului folcloric urmăreau reînnoirea limbajului muzical prin repunerea melodiei și a ritmului în drepturile lor firești, restabilind astfel echilibrul între elementele componente ale muzicii, concepțiile estetice ale compozitorilor postromantici germani pledau pentru un limbaj armonic cît mai diferențiat, expresie a unui individualism dus la exces. Astfel, Arnold Schönberg, unul dintre exponenții principali ai expresionismului, susținea că folcloriștii greșesc căutînd să aplice ideilor primitive ale muzicii populare o tehnică izvorîtă dintr-o gîndire muzicală complexă [1].

Existau desigur și în muzica germană unele tendințe de a stăvili procesul de atrofiere a melodiei, de pildă la Max Reger, care deși s-a întors la formele contrapunctice ale barocului, în ultima instanță însă complexitatea polifonică a muzicii sale era tot expresia unui limbaj ultra-cromatizat.

Astfel, studiile făcute la Leipzig favorizau mai degrabă îndepărtarea lui Jora de idealul muzicii naționale decît apropierea de izvoarele nesecătuite ale melodiei populare. Patriotismul lui Jora, atașamentul său față de tradiția națională, statornicită de un lung șir de cărturari, literați, poeți și muzicieni autohtoni, dragostea pentru locurile natale și pentru omul de pe plaiurile moldovene au fost însă mai puternice decît influența instrucției profesionale dobîndite la Leipzig.

Prima sa lucrare care poartă un număr de opus, *Patru cîntece pentru voce și pian*, pe texte germane, *opus 1* (1914), a fost compusă încă sub influența școlii. Este semnificativ faptul că, acela care, mai tîrziu, va îmbogăți muzica românească cu o atît de abundentă creație de lieduri, își începe activitatea creatoare tocmai cu compoziții de acest gen. Desigur, primele încercări în domeniul liedului nu lăsau să se întrezărească încă reformatorul de mai tîrziu.

Prin lucrarea următoare, Jora face saltul de la cadrul intim al muzicii vocale de cameră la formele ample ale muzicii simfonice. În *Suita pentru orchestră* (în *re*), *opus 2* (1915), care a adus autorului ei Premiul „Enescu", intonațiile populare devin evidente, cu tot limbajul armonic dens, tributar încă în bună parte stilului

---

[1] Prefața la *Trei Satire*, piese pentru cor mixt, Universal-Edition, Wien, 1926.

postromantic. În *Mică Suită pentru vioară și pian, opus 3* (1917), se pot sesiza deja anumite modificări de stil, schimbări în structura melodiei, o tendință spre dobîndirea unor trăsături mai pronunțat naționale.

Poemul simfonic *Poveste indică, opus 4* (1920), după poezia cu același nume de Eminescu, pentru solo de tenor și orchestră, învederează una din trăsăturile caracteristice ale personalității sale artistice — preferința pentru muzica legată de text sau de o acțiune dramatică. Ea se va manifesta pe parcursul întregii sale activități creatoare, pe de o parte, prin numărul mare de lieduri, pe de altă parte, prin cele cinci balete.

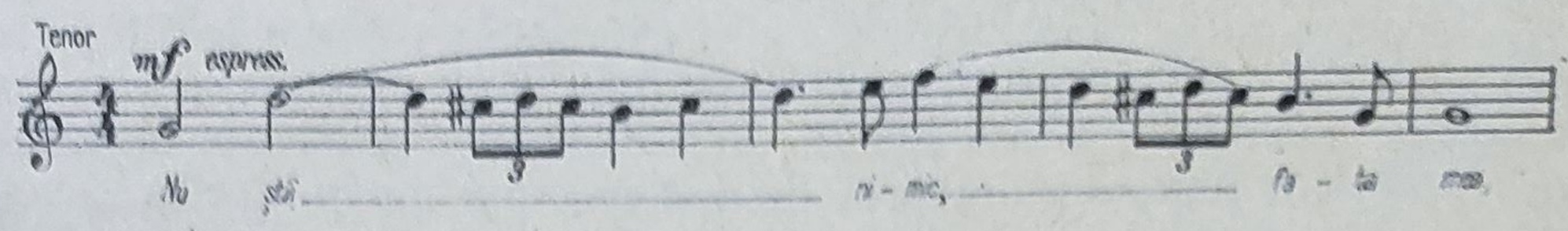
Experiența cîștigată de Mihail Jora în mînuirea aparatului orchestral, cu prilejul compunerii *Suitei pentru orchestră* și a poemului simfonic menționat, este pe deplin valorificată într-o nouă lucrare simfonică — *Privelişti moldovenești, opus 5* (1924). În cele patru părți ale lucrării : „Pe malul Tazlăului", „La joc", „Grîu sub soare", „Alai țigănesc", compozitorul cîntă frumusețea plaiurilor natale.

Modificări structurale ale melodiei și armoniei marchează începutul unei noi etape în procesul de cristalizare a stilului său. Mijloacele de expresie, prin care compozitorul tălmăcește sentimentele trezite de comtemplarea peisajului moldovean, capătă un mai puternic iz popular decît în lucrările anterioare ; influența doinelor se resimte nu numai în caracterul cantabil al materialului tematic, dar și în frecvența întorsăturilor melodice caracteristic populare incluse în ele. Temele nu au o structură modală propriu-zisă — care de altminteri apare mai rar în formă pură în melodica lui Jora — dar atît baza intonațională, cît și structura lor ritmică constituiau dovada că cele afirmate de compozitor cu trei ani în urmă, cu ocazia amintitei anchete din revista „Muzica", în privința posibilității de a da creației muzicale românești trăsături caracteristic naționale, nu au rămas simple formulări teoretice.

În limbajul armonic sînt evidente unele influențe ale impresionismului, care se simt de altfel în întreaga noastră peisagistică muzicală din acel timp. Armonia este mai fluidă și mai transparentă decît în compozițiile sale de pînă atunci, funcțiunile armonice sînt voalate, și compozitorul dovedește o vădită preferință pentru sonorități „catifelate", atît de deosebite de „asprimea" celor din lucrările de mai tîrziu.

Imagini de la țară reprezintă și cele trei coruri — *Moșul, Slutul, Toaca* — compuse în 1924 — care au și o mai accentuată

notă populară, în melodie și ritm, decît lucrările anterioare. Melodii ca cele următoare ar putea să pară în primul moment chiar citate din folclor, atît sînt de impregnate de intonații populare.



În armonie se observă o tendință accentuată spre o mai mare libertate în înlănțuirea acordurilor, diminuarea atracției funcționale și o tratare liberă a disonanțelor.

În aceste trei piese corale apare pentru prima oară — deosebit de plastic — o altă latură caracteristică personalității lui Jora, înclinația spre umor și caricatură (uneori chiar spre grotesc), precum și ingenioasa valorificare a coloritului local.

Umorul și caricaturalul sînt specifice într-o măsură și mai accentuată unora dintre piesele pentru pian care alcătuiesc ciclul *Joujoux pour ma dame* (mai ales „Ma dame veut entendre du Strawinsky"), *opus* 7 (1925), piesei *Marche Juif* pentru orchestră, *opus 9*, și primelor două balete : *La piață* și *Demoazela Măriuța*.

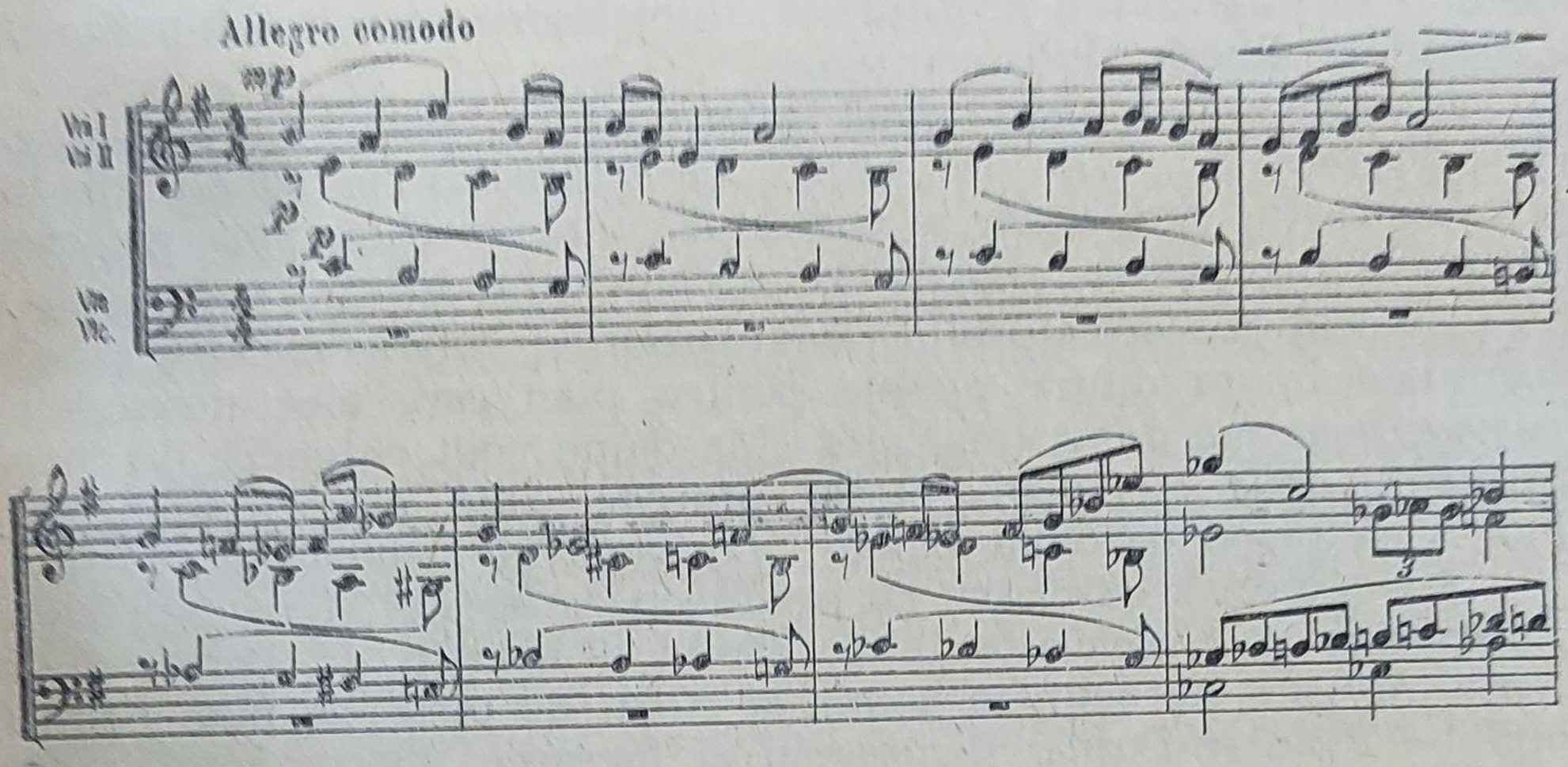
Sub aspectul cultivării cu predilecție a acestei sfere expresive, a umorului și a caricaturalului, căreia îi aparțin, în perioada de creație de care ne ocupăm acum, și ciclul de piese de pian pentru copii — *Poze și Pozne* — precum și lucrarea instrumentală *Șase cîntece și o rumbă* (1931), Jora a rămas pînă azi, în muzica românească, o personalitate aparte, căci în afară de el numai Theodor Rogalski (în *Două schițe simfonice*), Paul Constantinescu (în *Suita „Din cătănie"* și în opera *O noapte furtunoasă*), precum și Nonna Otescu (în opera *De la Matei citire*) au făcut incursiuni sporadice în acest domeniu.

În șirul de lucrări al căror conținut expresiv l-am caracterizat mai sus, *Cvartetul de coarde, opus 9* (1926), reprezintă abordarea unei sfere emoționale cu totul deosebite. Elementul subiectiv apare în această lucrare pe primul plan, și astfel lirismul, „un lirism neromantic în esență, aflat sub controlul unui spirit clasic mereu lucid și dătător de echilibru" [1], constituie nota dominantă a lucrării. *Cvartetul* a fost compus la un an după ce Enescu a scris *Sonata a III-a pentru vioară și pian*, astfel încît apariția aproape concomitentă a două lucrări reprezentative constituie o dată importantă în

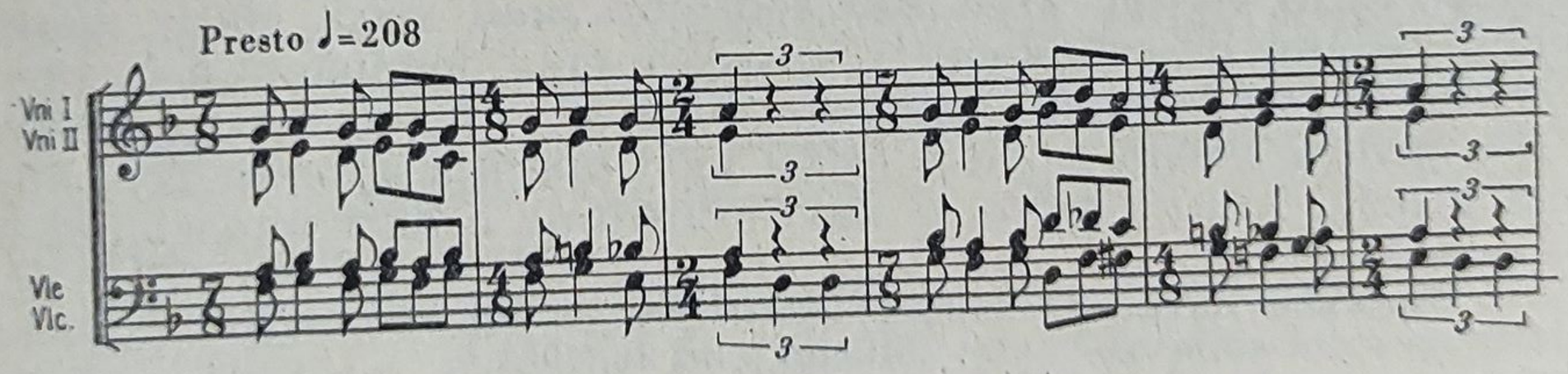
[1] Gheorghe Firca, „O nouă etapă în creația lui Mihail Jora : baletul «Întoarcerea din adîncuri»", rev. „Muzica", nr. 10, 1963.

istoria muzicii românești de cameră. Ambele lucrări aduceau dovada concludentă că pe baza transfigurării personale a substanței melodice populare se pot realiza compoziții cu caracter național, corespunzătoare celui mai pretențios gen de muzică.

După cum se poate constata din exemplele de mai jos, temele părții intîi a *Cvartetului* sînt alcătuite din două fraze deosebite ca structură melodică : prima avînd, ca și melodiile populare, o structură pregnant diatonică, iar cea de-a doua, una modulatorică, izvorîtă nu atît dintr-un primar impuls melodic, cît din unul armonic.



O astfel de structură mixtă a temelor va fi deosebit de caracteristică unor lucrări de mai tîrziu ale lui Jora, în multe cazuri elementul cromatic avînd un rol preponderent. Semnificația deosebită a *Cvartetului* rezidă și în faptul că, în creația noastră de muzică instrumentală, influența muzicii populare se manifestă pentru prima dată sub aspect ritmic, inspirînd compozitorului diverse combinații ritmico-metrice cu alternare de măsuri inegale. *Cvartetul* oferă din acest punct de vedere un exemplu concludent.



„Andantele" *Cvartetului* se distinge printr-o largă cantabilitate a melodiei de autentic colorit național; caracterul ei vocal-expresiv nu va mai fi depășit de compozitor în nici-o altă lucrare instrumentală.

Spre deosebire de finalurile altor lucrări ale lui Jora, în care principalul rol expresiv îl deține ritmul, de obicei într-o impetuoasă desfășurare quasi-„mașinală", în finalul *Cvartetului* (în măsura de $\frac{5}{8}$), elanul ritmic nu impietează asupra conținutului liric, senin prin excelență, lipsit de acele momente burlesc-caricaturale care sînt frecvente în alte lucrări ale compozitorului.

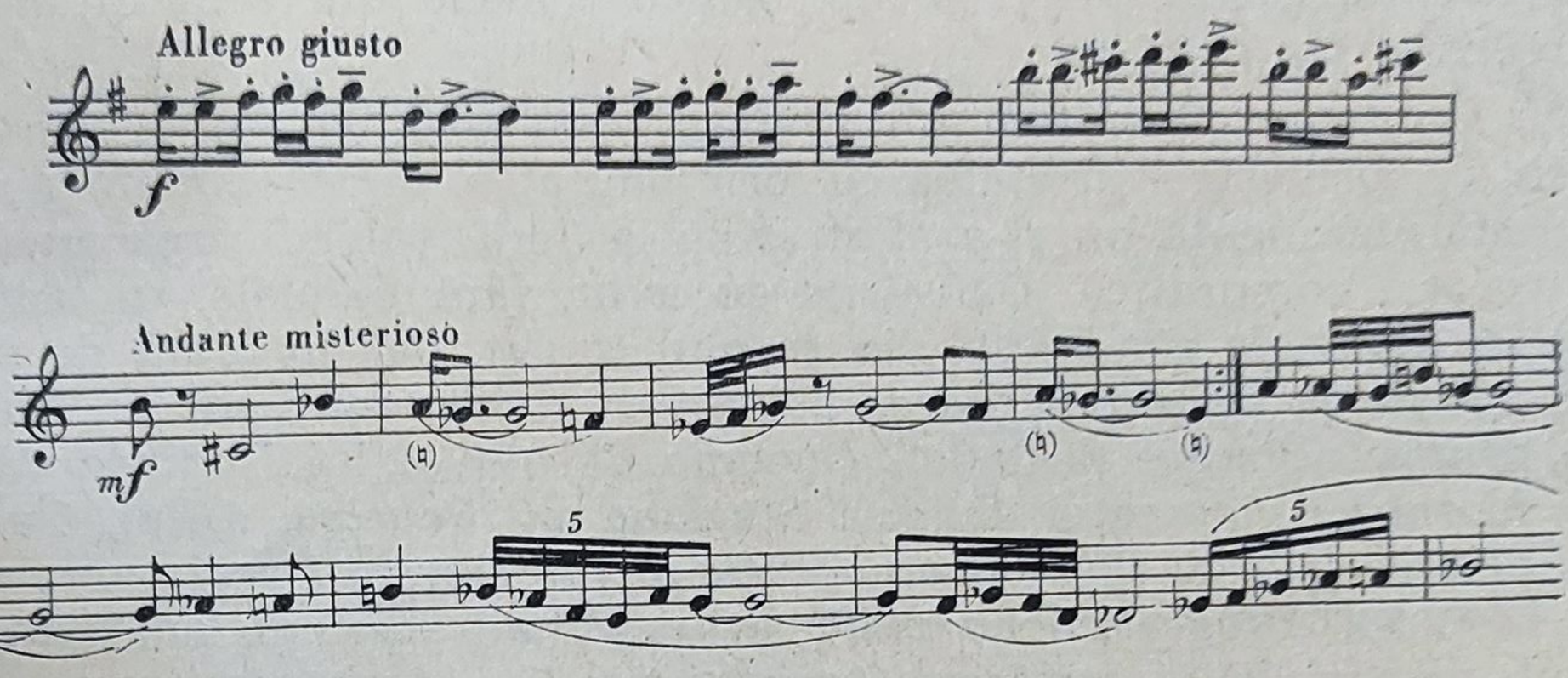
Investigațiile făcute de Jora în domeniul ritmului, cu ocazia compunerii *Cvartetului*, își vor aduce roadele din plin în tabloul coregrafic *La piață*.

Cu toate că sîntem unul dintre cele mai bogate popoare, în ceea ce privește varietatea și originalitatea dansurilor folclorice, această abundență nu și-a aflat, pînă la Jora, valorificarea meritată în creația coregrafică. Dansurile au avut, fără îndoială, un anumit rol în operetele românești din secolul trecut, dar în afară de piesa cu cîntece și dansuri *Serbarea păstorilor moldoveni* a soților Asachi, de prima încercare de balet, *Doamna de aur*, a lui Ludovic Wiest, de feeria cu cîntece și dansuri *Sînziana și Pepelea*, a lui George Stephănescu și de *Poemul etnografic* al lui Tiberiu Brediceanu, pînă la lucrarea coregrafică *La piață*, a lui Mihail Jora, nu am avut, de fapt, nici un balet românesc propriu-zis. La întrebarea „ce vrea să zică balet românesc?" compozitorul a dat următorul răspuns: „O artă coregrafică făurită de dansatori români, pe muzică scrisă de compozitorii români, pe subiecte din viața românească, pe mișcări și ritmuri scoase din jocurile caracteristice populare românești".

Astfel, în acest domeniu, Jora se putea sprijini și mai puțin pe antecedente autohtone decît pe tărîmul liedului, la dezvoltarea căruia compozitorul a adus o contribuție personală tot atît de însemnată. Tabloul coregrafic *La piață, opus 10* (1928), reprezintă deci prima reușită deplină în domeniul muzicii românești de balet, valorificarea pe planul muzicii culte a bogăției ritmice a dansurilor populare. Crearea unei lucrări de acest fel putea să fi fost stimulată și de succesul internațional al baletelor lui Stravinski, dar motorul principal a fost, fără îndoială, posibilitatea pe care, o lucrare de acest gen, i-o oferea compozitorului spre a da frîu liber fanteziei sale ritmice.

Progresul muzicii dramatice românești este demonstrat de baletul *La piață*, prin caracterul unitar al limbajului, rezultînd din stilizarea substanței folclorice. Spre deosebire de lucrările scenice

ale înaintaşilor, precum şi de cele ale unor contemporani ai lui Jora, în care „caracterul naţional este folosit numai unde se poate", în *La piaţă*, nu numai muzica dansurilor, dar şi cea a părţilor pantomimice are un reliefat caracter naţional-popular. Cu excepţia scenei finale, în care, în scop parodistic este folosit un citat (o romanţă lăutărească), toate temele aparţin compozitorului. Potrivit ambianţei în care se desfăşoară acţiunea baletului, muzica este inventată în spiritul melodiilor populare orăşeneşti, fantezia ritmică a lui Jora manifestîndu-se cu o egală forţă de caracterizare a personajelor în dansul languros-lasciv al *Florăresei* (cu inflexiuni melodice orientale), al *Oltenilor*, *Chivuţelor*, *Ţigănuşilor* etc.



Inspirîndu-se din folclorul orăşenesc, în această lucrare compozitorul continuă, de fapt, stilul muzicii româneşti din secolul XIX, dar cu deosebirea esenţială că, în timp ce majoritatea dintre înaintaşi au rămas doar la suprafaţa muzicii, punînd accentul în general pe valorificarea elementului pitoresc, Jora, în posesia unei adevărate măiestrii componistice, a reuşit să făurească din elementele folclorului orăşenesc un expresiv limbaj dramatic. Exemplul său a servit apoi şi lui Paul Constantinescu, pentru realizarea, cu aceleaşi mijloace, a unei alte lucrări de căpetenie a muzicii româneşti, opera comică *O noapte furtunoasă*. Dîndu-şi seama, desigur, de posibilităţile expresive limitate ale unui asemenea limbaj, Jora nu l-a mai folosit decît în următorul balet *Demoazela Măriuţa, opus 19* (1940, pe un libret de Apriliana Medianu şi Floria Capsali), cu aceleaşi scopuri parodistice. Pe lîngă elemente de muzică populară orăşenească, înrudite cu acelea din *La piaţă*, întîlnim şi citate din cîntecele de largă circulaţie ale timpului (melodia parodizată a *Marsiliezei*, *Marşul lui Napolean*, o romanţă din repertoriul lui Barbu Lăutaru etc.).

Una din realizările cele mai de seamă ale compozitorului în domeniul coregrafic o reprezintă dansul general din *Demoazela Măriuța*.

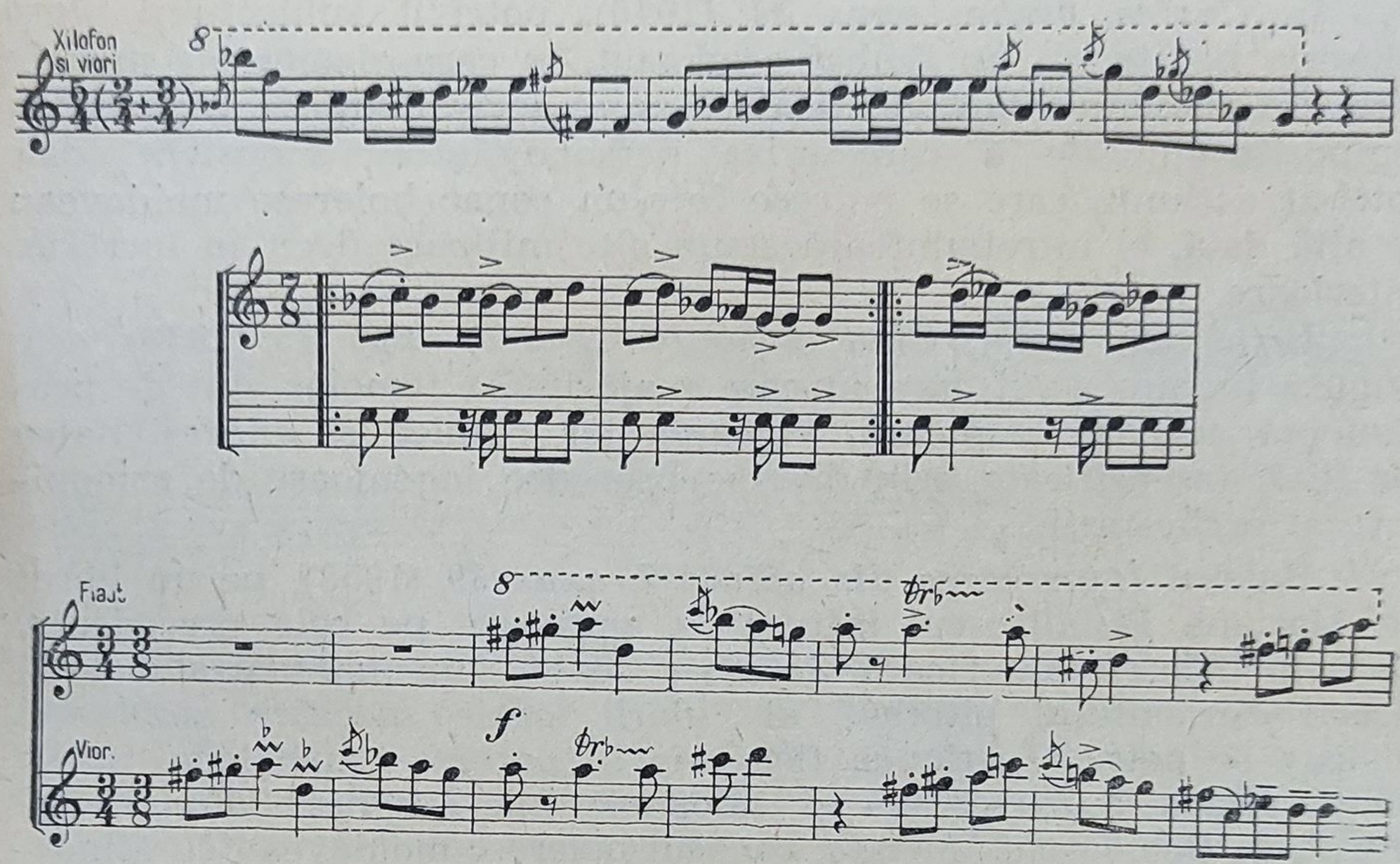
În afară de cele două balete de care am vorbit, Jora a mai compus încă trei. Deși fiecare dintre aceste lucrări a fost scrisă la un considerabil interval de timp față de cealaltă, și astfel între stilurile lor există deosebiri considerabile, le vom trata, totuși, nu în ordinea în care ele se încadrează cronologic în ansamblul creației lui Jora — despărțite de lucrări de genuri diferite — ci împreună, pentru a putea scoate mai bine în evidență anumite diferențe de stil.

În *Curtea veche, opus 24* (1948), potrivit subiectului, Jora folosește pe alocuri un limbaj arhaizant, în care elementele modale dețin un rol important. Și în acest balet se evidențiază capacitatea compozitorului de a caracteriza personajele și atmosfera, dar, potrivit acțiunii, care se petrece într-un conac boieresc moldovean de altă dată, el întrebuințează acum alte mijloace decît în lucrările anterioare.

Următorul balet, *Cînd strugurii se coc, opus 35* (1953), este singura lucrare a lui Jora în care majoritatea temelor sînt de proveniență autentic populară, vigoarea lor ritmică și expresivitatea lor fiind intensificate prin diverse procedee ingenioase de armonizare și orchestrație.

Baletul *Întoarcerea din adîncuri, opus 39* (1958), pe un libret de Mariana Dumitrescu, întrece în amploare pe cele precedente. Dacă în baletele anterioare, Jora s-a dovedit un maestru al valorificării elementului pitoresc, al culorii locale specifice ambianței în care se petrece acțiunea fiecăruia în parte — mahalaua, în *La piață*, strada bucureșteană și saloanele mic-burgheze din secolul trecut, în *Demoazela Măriuța*, conacul boieresc moldovean cu atmosfera sa patriarhală, în *Curtea veche*, prospețimea mediului rural, avîntul de viață al țăranilor din zilele noastre, noul ritm de muncă, în *Cînd strugurii se coc*, — ultima sa lucrare de pînă acum, de acest gen, *Întoarcerea din adîncuri*, ni-l arată pe compozitor ca posedînd și o gamă largă de mijloace pentru tălmăcirea tragicului. Bogată în contraste emoționale, muzica acestui balet — cu excepția doar a dansului din tabloul nunții — nu este bazată pe forme „închise", ci pe o continuitate a discursului simfonic, cu o amplă dezvoltare a temelor și a motivelor, avînd o funcție quasi-leitmotivică. În tabloul nunții, compozitorul dezvoltă teme de dansuri populare autentic tătărești din Dobrogea, într-o amplă formă simfonică. În dansurile baletului *Întoarcerea din adîncuri*, fantezia ritmică a lui Jora — fecundată de data aceasta și de varietatea jocurilor

populare dobrogene — se manifestă cu o vigoare și abundență rar întîlnită pînă și în creația școlilor folclorice contemporane, caracterizată, în bună parte, prin rolul important încredințat ritmului. Melodii în măsura de $\frac{5}{4}$ și $\frac{7}{8}$, combinații de măsuri de $\frac{3}{4}$ cu $\frac{3}{8}$, suprapuneri în formă de canon a melodiei în care alternează aceste măsuri, deplasări de accente etc. conferă muzicii o excepțională varietate ritmico-metrică. Remarcabile sînt și procedeele de dezvoltare a melodiei prin variația continuă a unor celule melodice de bază. În organică legătură cu forța ritmică a muzicii este complexitatea ei orchestrală, adeseori supraîncărcată cu podoabe sonore.



Începutul bogatei sale creații de lieduri, cuprinzînd o parte însemnată a poeziei lirice românești (versuri aparținînd unui număr de 15 poeți) — însumînd pînă în prezent 23 de cicluri (în total 108 piese) — este marcat de *Cinci cîntece, opus 11* (1930), pe versuri de Octavian Goga. Liedul rămîne, de-a lungul activității creatoare a lui Jora, unul din genurile sale preferate.

Tabloul cronologic al creației sale de acest gen este următorul: *Șase cîntece, opus 14* (1935), pe versuri de Adrian Maniu, *Cinci cîntece, opus 15* (1935), pe versuri de George Bacovia, *Patru cîntece, opus 16* (1936), pe versuri de Tudor Arghezi, *Două cîntece, opus 18* (1938), pe versuri de Al. Teodorescu, *Patru cîntece, opus 20* (1941), pe versuri de Ion Pillat, *Trei cîntece, opus 23* (1944), pe

versuri de V. Voiculescu, *Şase cîntece, opus 28* (1949), pe versuri de Lucian Blaga, *Trei cîntece, opus 29* (1949), pe versuri de George Lesnea, *Opt cîntece, opus 30* (1950), pe versuri de Zaharia Stancu, *Cinci cîntece, opus 31* (1950), pe versuri de Mariana Dumitrescu, *Cinci cîntece, opus 33* (1953), pe versuri de Mihai Eminescu, *Trei cîntece, opus 34* (1952), pe versuri de Tudor Arghezi, *Trei cîntece, opus 36* (1954), pe versuri de Rainer Maria Rilke (în traducerea lui Emanoil Ciomac) şi *Şase cîntece, opus 38* (1956), *Patru cîntece, opus 43* (1960), *Cinci cîntece, opus 45* (1961), *Şapte cîntece, opus 47* (1962), *Şase cîntece, opus 49* (1963), pe versuri de Mariana Dumitrescu.

Cu excepţia liedurilor lui Dima, Stephănescu, Scărlătescu — mai toate pe versuri de Eminescu — în secolul trecut, tălmăcirea muzicală a poeziilor îmbrăca, în general, forma romanţei, de stil salonard, de îndoielnică valoare artistică. În primele două decenii ale secolului nostru, în afară de Enescu, doar Alfred Alessandrescu şi Nonna Otescu au manifestat un interes mai mare pentru lied, îmbogăţind acest gen de muzică cu piese de valoare, compuse încă, în general, sub influenţa muzicii franceze. Liedurile lui Enescu, pe versuri de Clément Marot, Sully Prudhomme şi alţi poeţi, constituie desigur adevărate modele ale genului, dar marele nostru maestru a fost înainte de toate simfonist, avînd nevoie, pentru exprimarea universului său de simţire şi gîndire, de cele mai ample forme muzicale şi, din această cauză, liedurile reprezintă doar un aspect secundar al creaţiei sale. Jora nu se putea sprijini astfel pe o tradiţie autohtonă, ci însuşindu-şi din liedul clasic şi romantic anumite principii generale de formă şi tehnică, a creat stilul liedului românesc contemporan. Chiar dacă nu ar fi cultivat alte genuri muzicale, numărul mare de lieduri şi valoarea lor i-ar fi asigurat totuşi un rol important în muzica românească.

Cu scopul de a defini caracteristicile principale ale creaţiei de lieduri a lui Jora şi pentru a putea urmări mai bine evoluţia stilului său, credem că e necesar să facem o paralelă între creaţia sa de acest gen şi aceea a marilor maeştri din ţările cu o veche tradiţie a muzicii vocale de cameră. Schubert, Schumann, Brahms şi Peter Cornelius, Fauré şi, în bună parte, Debussy tălmăceau în creaţia lor de lieduri conţinutul de sentimente al versurilor, cu ajutorul, *în primul rînd,* al melodiei încredinţate vocii. În multe din capodoperele lui Schubert, melodia rămînea invariabil aceeaşi pentru toate strofele poeziei (de exemplu în ciclul *Frumoasa morăriţă*), partea pianului fiind redusă adeseori la un simplu acompaniament, în sensul adevărat al cuvîntului, o succesiune de

acorduri care serveau ca sprijin armonic vocii. Dar și atunci cînd (ca de exemplu în liedurile lui Schumann și Brahms) pianului îi revenea un rol mai important de întregire a sensului expresiv al melodiei, chiar și o formă mai complexă a acompaniamentului avea totuși un rol secundar. Forța lor expresivă rămînea aceeași, chiar în cazul unor transcripții pentru vreun instrument [1]. Tipul acesta este reprezentat în creația lui Jora prin liedurile scrise mai ales pe versuri de Octavian Goga și George Bacovia.

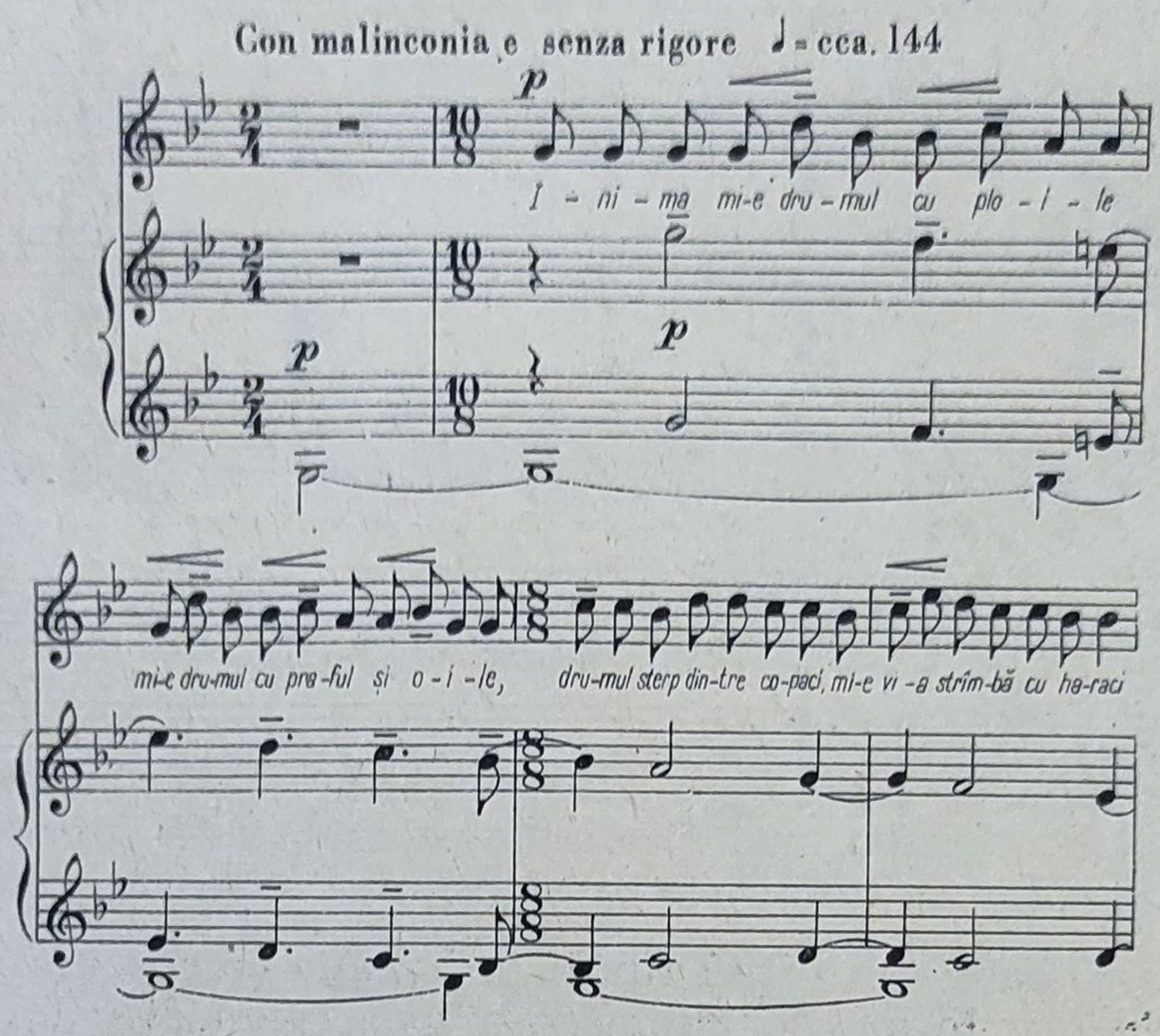
În cursul dezvoltării ulterioare a liedului german și francez, atenția se îndreaptă către partea pianului care, în mod frecvent, devine adevăratul purtător al conținutului expresiv, partea încredințată vocii reprezentînd nu principalul, ci doar unul din cele două elemente componente din care este alcătuit liedul. Acestui din urmă tip de lied îi aparțin creațiile de acest gen din perioada de maturitate a lui Debussy și o bună parte din creația lui Hugo Wolf și Richard Strauss (degenerînd apoi, în unele creații ale lui Schönbenrg, în „Sprechgesang" — o vorbire cu inflexiuni melodice). În creația contemporană, cunoaștem două variante ale „Klavierliedului". În prima variantă, partea încredințată pianului constituie un țesut complex de motive, într-un flux „simfonic" continuu, cu un sens expresiv aproape de sine stătător (de exemplu *Cecilia*, de Richard Strauss, unele din *Des Knaben Wunderhorn*, de Mahler, liedurile de Josef Marx etc.). A doua variantă reprezintă un comentar detaliat al textului, ilustrînd, aproape cuvînt cu cuvînt, ideea — fiecare imagine poetică avînd corespondentul ei muzical. Caracteristic pentru ambele variante ale acestui tip de lied este faptul că linia melodică de organică continuitate a vocii se înlocuiește cu succesiunea intermitentă de fraze pe care cîntărețul le execută cu ajutorul unui fel de „declamație melodică" ce se situează între *arioso* și recitativ. Nu rareori, coerența sunetelor, ce alcătuiesc frazele melodice încredințate vocii, rezultă doar din succesiunea de acorduri din care ele fac parte integrantă.

Și în evoluția stilului de lied a lui Jora găsim aspecte asemănătoare. După primele lieduri, legate încă de tradiție, de tipul celor ale lui Schubert și Schumann, în care melodia se distinge prin caracterul ei eminamente vocal-cantabil, compozitorul creează un nou tip de lied — poate cel mai specific din întreaga sa creație de acest gen — cîntare declamată, constituind o sublimare a modului *parlando rubato* al unor cîntece lirice și balade populare. Unul

---

[1] În această privință, sînt instructive transcripțiile pentru pian ale liedurilor lui Schubert, făcute de Liszt, sau alte transcripții pentru vioară și pian ale unor lieduri tot de Schubert, atît de populare în secolul trecut.

din exemplele cele mai caracteristice îl reprezintă liedul *Cîntec din fluier*, pe versuri de Tudor Arghezi.

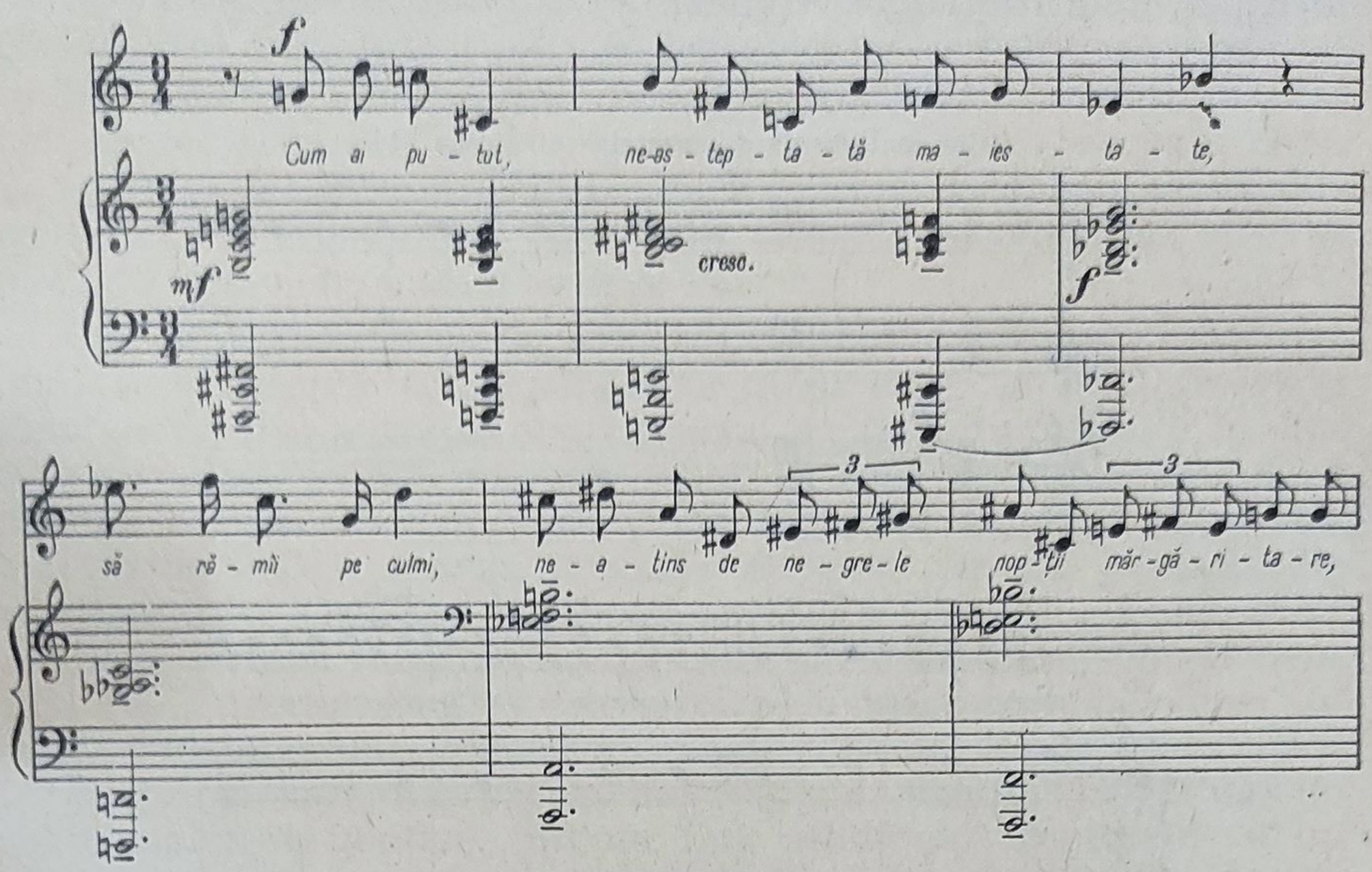


În liedurile următoare, rolul pianului devine tot mai mare, sarcina principală a vocii fiind aceea de a face cît mai inteligibil textul, cu ajutorul unei „declamații" melodice. În actul de creație al acestui tip de lied, Jora pornește de la un motiv sau frază melodică, pentru ca, apoi, după cum arată Pascal Bentoiu [1], „să se simtă cum armonia devine de fapt preponderentă și cum tinde să depășească în importanță linia melodică", aceasta fiind, în mod frecvent, generată de succesiunea de acorduri încredințate pianului.

În liedurile din ultimul timp ale lui Jora, mai ales în cele compuse pe texte de Mariana Dumitrescu, se poate constata o desfășurare concomitentă, pe două planuri oarecum independente, a elementelor componente, pe de o parte, vocea, pe de altă parte, pianul, ceea ce constituie încă un element inovator în stilul său de acest gen.

---

[1] Pascal Bentoiu, „Profiluri de compozitori — Mihail Jora", revista „Muzica", nr. 7/1964, pag. 2.



Dintre toate aceste trei tipuri (în creația compozitorului există desigur diverse forme de îmbinare a lor), cele două din urmă au exercitat o influență deosebită asupra tinerilor compozitori. Se pare că frecvența acestor două tipuri de lied în creația românească mai nouă a determinat pe unii comentatori [1] ai muzicii lui Jora să afirme că ultimul tip ar fi cel prin excelență românesc. Adevărul este că nu mai puțin reprezentativ pentru creația noastră de lieduri și pentru exprimarea felului nostru de simțire este și primul tip.

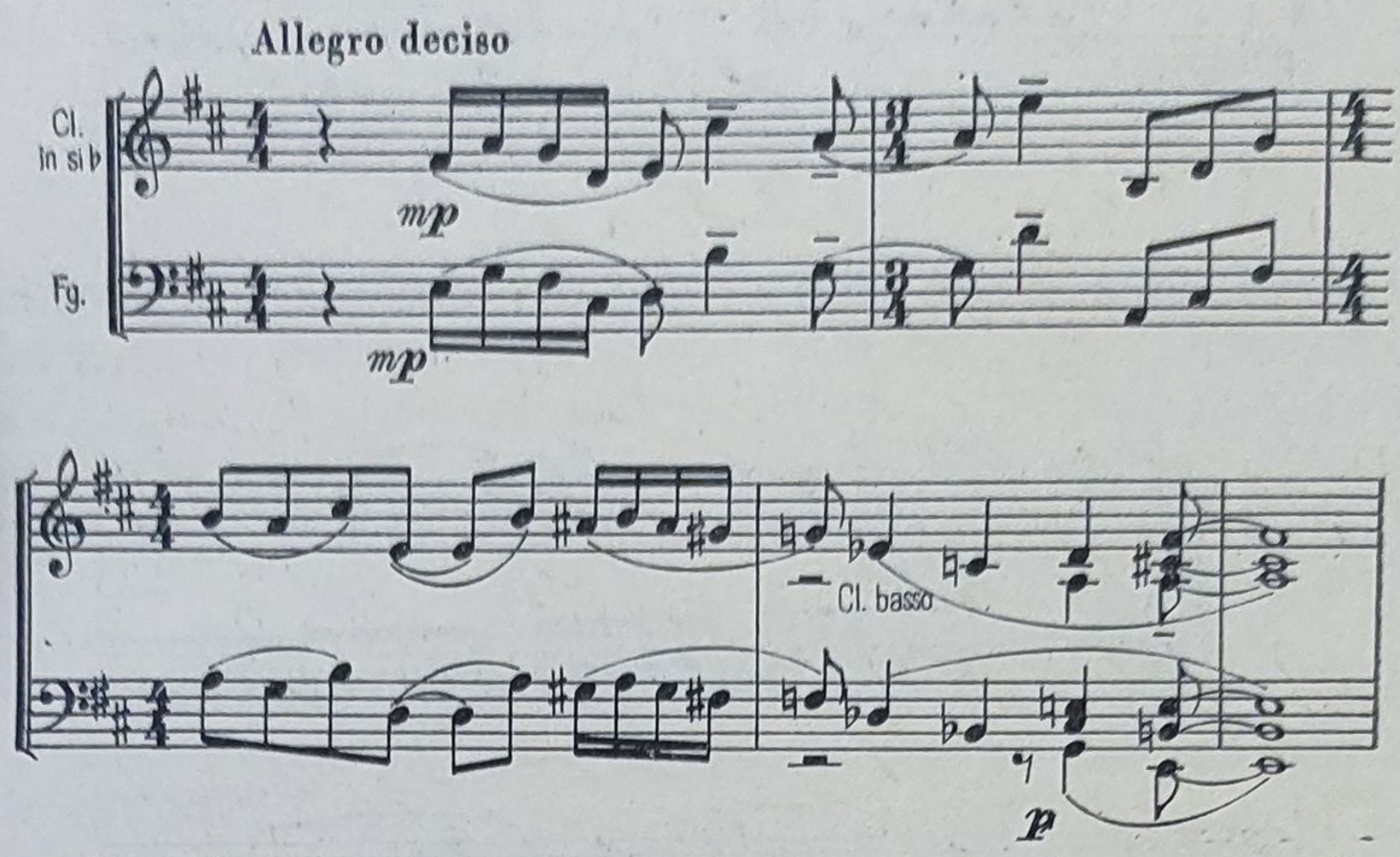
Baletele și liedurile reprezintă desigur partea cea mai personală, cea mai originală, a creației lui Jora, dar importanța contribuției sale la îmbogățirea patrimoniului nostru artistic constă și în lucrările sale instrumentale, în totalitatea operei sale muzicale.

Prima lucrare instrumentală importantă, după *Cvartet*, este *Simfonia*, compusă în anul 1937. Densă ca factură, de proporții mai ample decît oricare dintre lucrările de orchestră ale lui Mihail Jora, *Simfonia* învederează, pe de o parte, unul din aspectele cele mai interesante ale muzicii sale, limbajul armonic diferențiat — care prin caracterul său individual conferă tuturor lucrărilor lui Jora o indiscutabilă notă personală — pe de altă parte, proporțiile supra-

[1] Myriam Marbe, „Poezia argheziană și cîntecul românesc" revista „Muzica" nr. 6, 1960, pag. 10.

dimensionate ale dezvoltărilor, în raport cu forța de expansiune limitată a temelor.

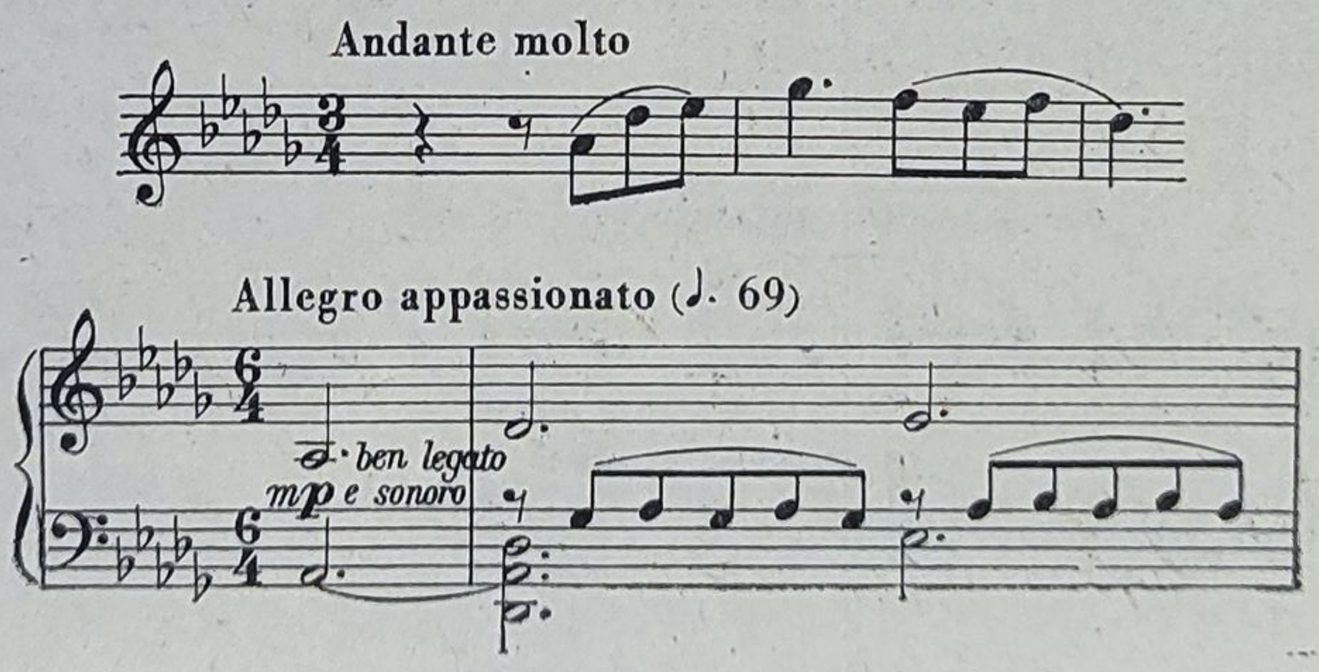
Deși ideile de bază ale *Simfoniei*,

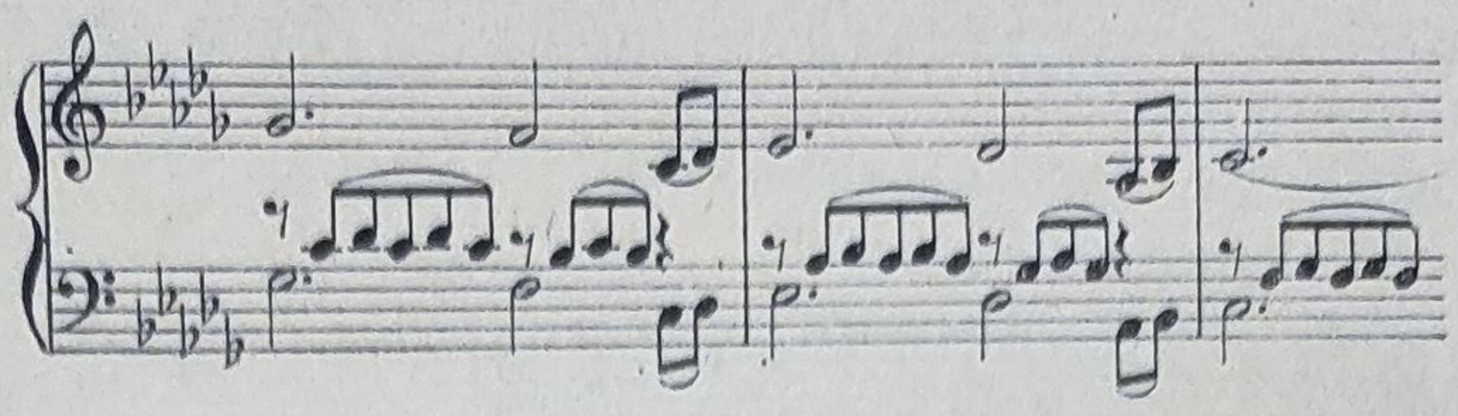


ca și ale altor lucrări instrumentale, au o certă pregnanță, sensibilitatea artistică a lui Jora se manifestă prin crearea de teme scurte și oarecum „închise" sub raportul conținutului emoțional. Astfel de teme au în mod firesc o forță expansivă mai redusă, ceea ce constituie adeseori o piedică pentru dezvoltări de larg suflu simfonic. Din această cauză, și în *Simfonie*, ca în toate celelalte lucrări instrumentale ale lui Jora, părțile lente, cu conținutul lor subiectiv-liric, impresionează cel mai mult.

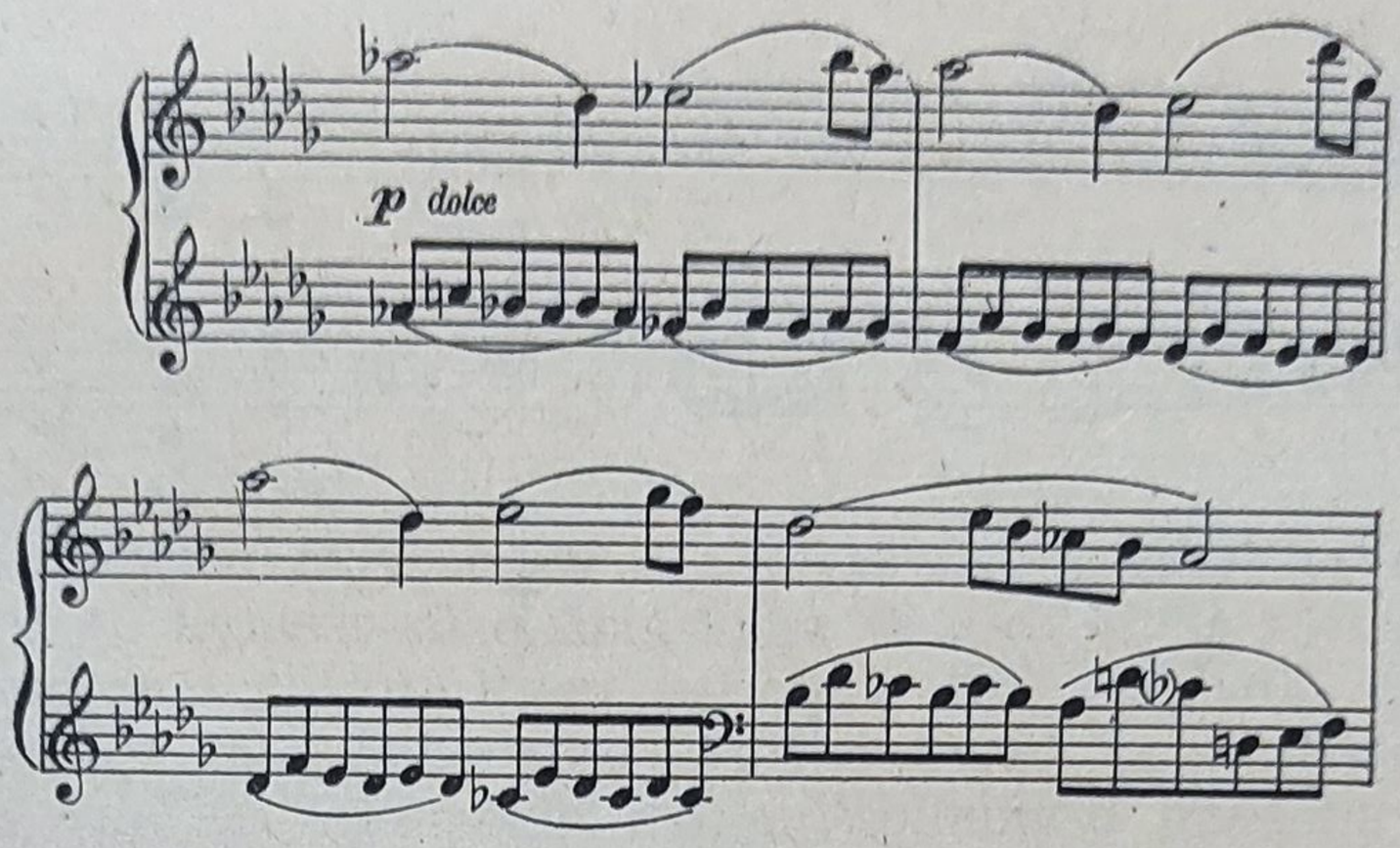
Patru ani mai tîrziu (1941), Jora compune *Sonata pentru pian, opus 21*, în care, ca și în *Variațiunile pentru pian pe o temă de Schumann, opus 22* (1943), aduce un omagiu compozitorului său preferat.

După cum arată temele principale din partea întîi a *Sonatei pentru pian*, cu puternice rezonanțe romantice — prima avînd aproape caracterul unui citat din Brahms (*Sonata a III-a*, Andante)



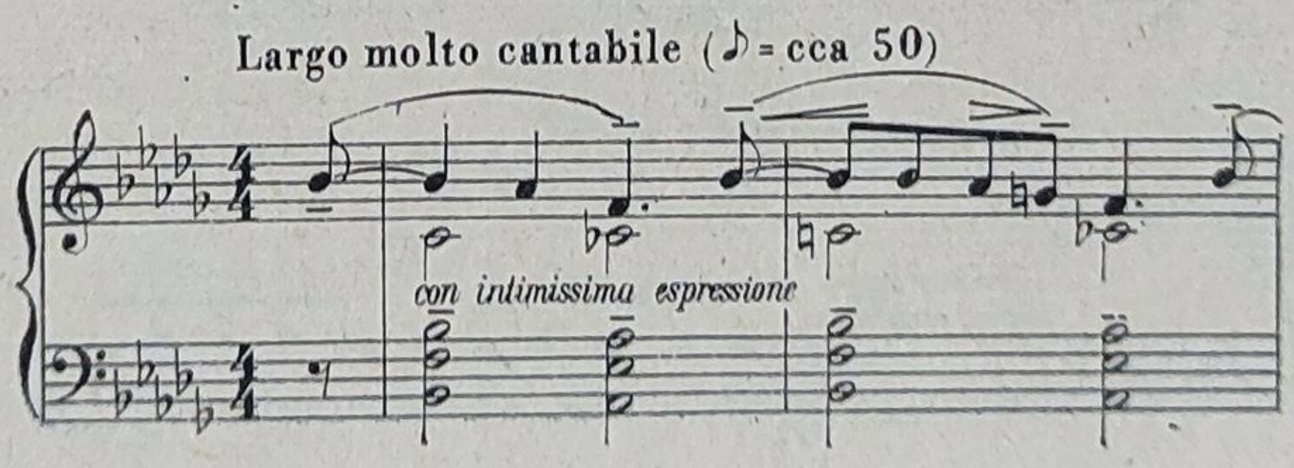


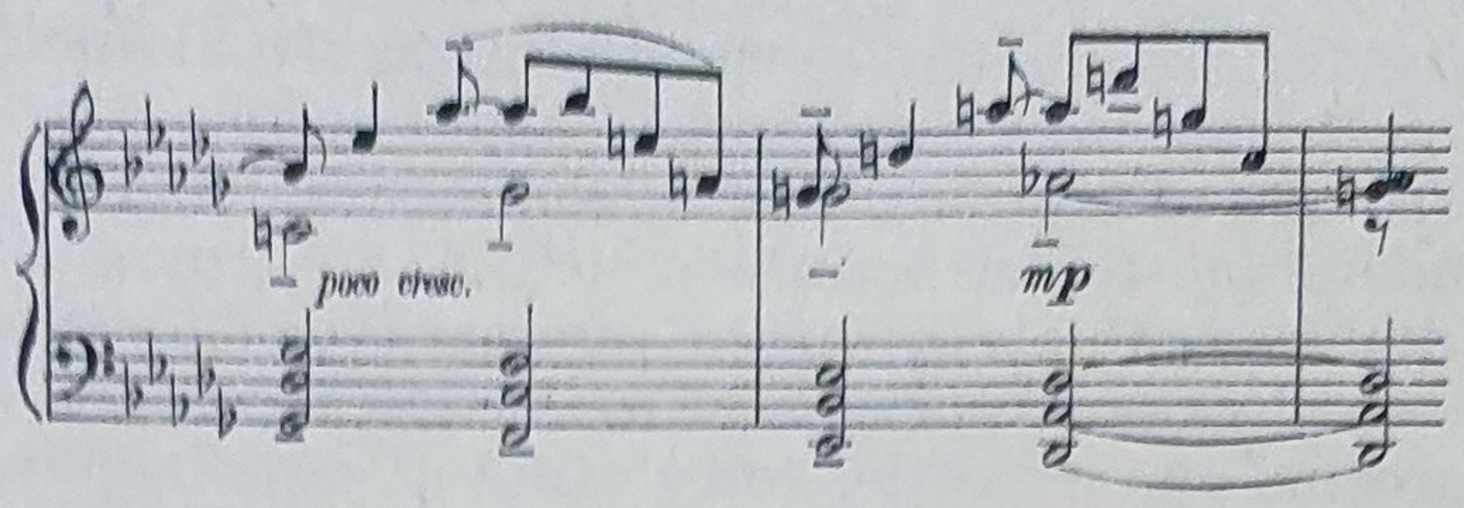
— iar a doua, caracterul unui cîntec de leagăn popular —



ele sînt de asemenea tipice pentru înclinația lui Jora de a da unei lucrări, concepute în forma sonată, un conținut lipsit de mari contraste emoționale și de confruntări „dramatice".

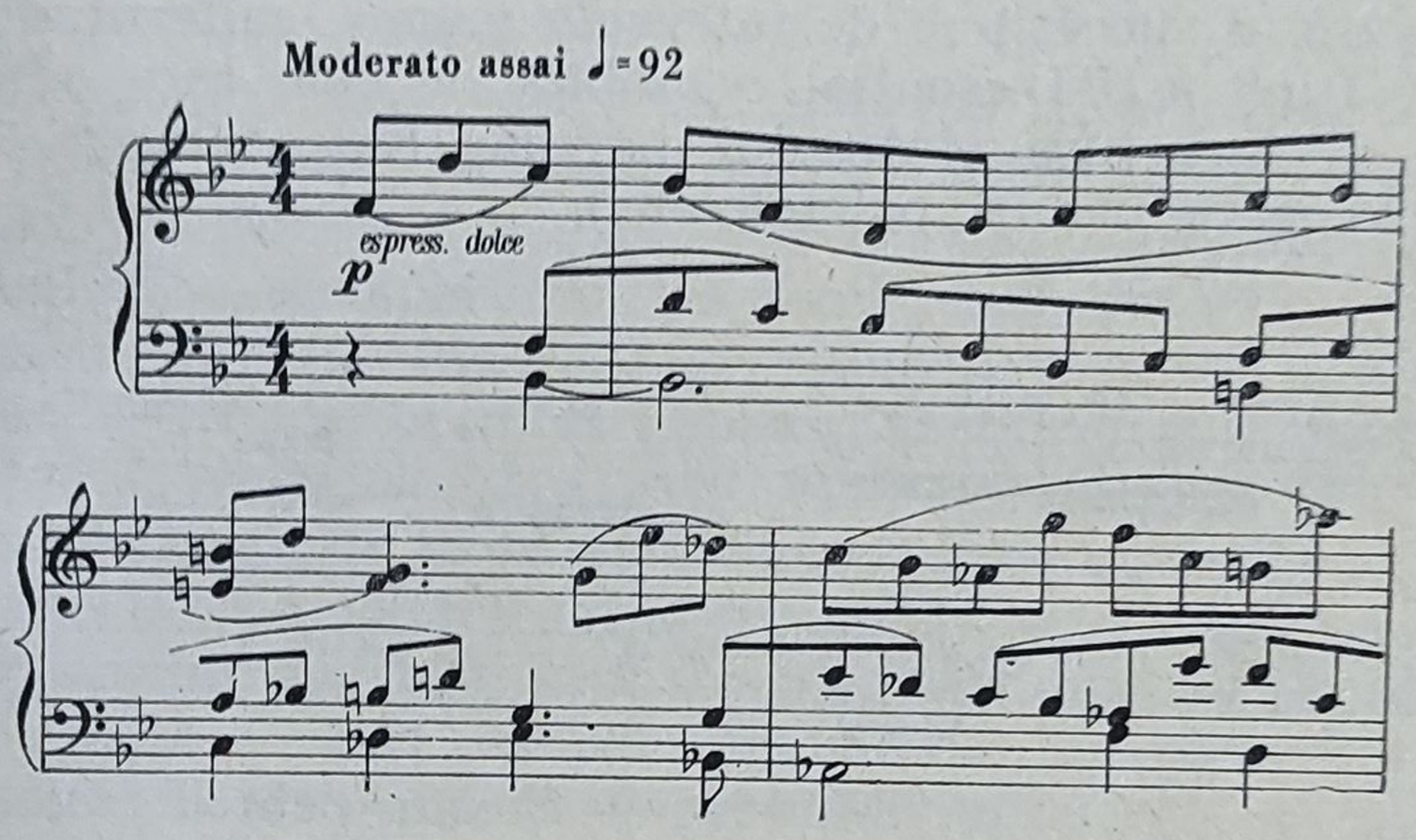
În „Andantele" *Sonatei*, melodia formată dintr-o succesiune de intervale mari capătă, pe alocuri, o structură figurativă ; sunetele care o alcătuiesc — după cum arată exemplul de mai jos — formează disonanțe care, în ambianța generală a acestei părți, ies în relief prin „asprimea" lor. În ansamblul lucrării ele par a fi episoade nesemnificative, dar reprezintă, de fapt, germenii stilului caracteristic viitoarelor sale lucrări.





Părea firesc ca alegerea de către Jora a unei teme specific schumanniene — începutul primului lied din ciclul *Dragoste și viață de femeie* — cu un caracter atît de delicat, să ofere compozitorului, în *Variațiunile pentru pian pe o temă de Schumann*, prilejul de a da lucrării sale aceeași gingașă atmosferă poetică. Însă lirismul neromantic al lui Jora se manifestă în spiritul constructivist-rațional în care sînt compuse cele nouă variațiuni și fuga finală.

Interesant este faptul că scriitura polifonă, absentă în general în majoritatea lucrărilor sale, apare tocmai în această lucrare sub formă de canon și fugă.



Sonata pentru violă și pian, opus 32 (1951), constituie o dovadă în plus că pe planul muzicii instrumentale, între genul orchestral și de cameră, compozitorul preferă pe cel din urmă, lucrările sale de acest gen fiind mult mai numeroase decît cele simfonice. Stilul *Sonatei* nu prezintă modificări mai însemnate față de cele scrise anterior. Grație conținutului și unor calități formale deosebite, *Sonata* constituie o reală îmbogățire a creației pentru violă.

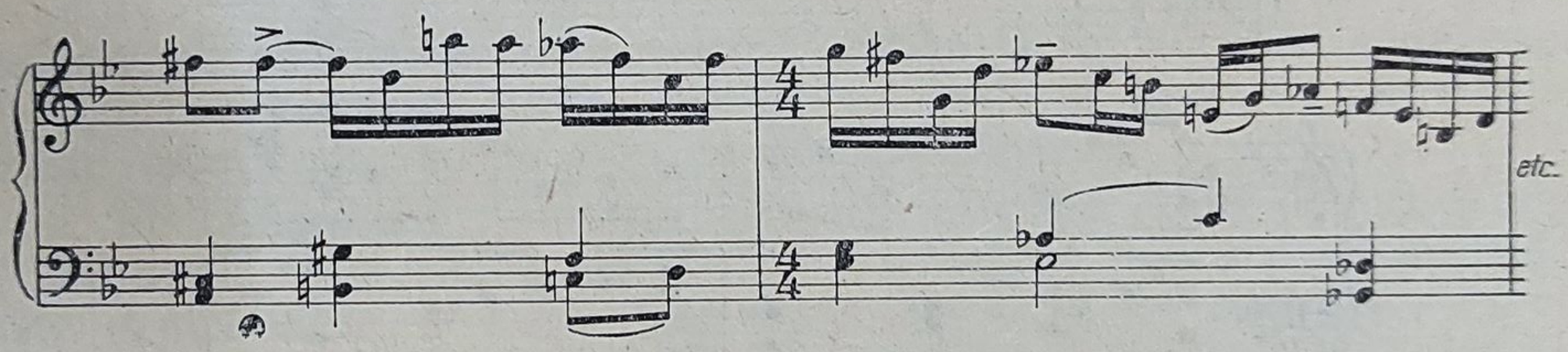
Șirul lucrărilor de muzică de cameră, compuse între 1942—1960, este întrerupt în 1949 de singura lucrare cu caracter concertant a lui Jora, *Burlesca pentru pian și orchestră, opus 27*. Umorul

acidulat, caracteristic pentru conținutul expresiv al lucrării, amintește pe acela al unor compoziții mai vechi, dar este prezentat acum într-o haină stilistică schimbată, dată fiind deosebirea considerabilă de structură melodică și armonică a ideilor muzicale, diatonic-cantabile, unele, cromatic-instrumentale, altele. Abundența elementelor cromatice din *Burlesca* conferă lucrării un caracter oarecum de tranziție, între stilul predominant diatonic al compozițiilor anterioare, și cel eminamente cromatic al majorității lucrărilor scrise după 1960.

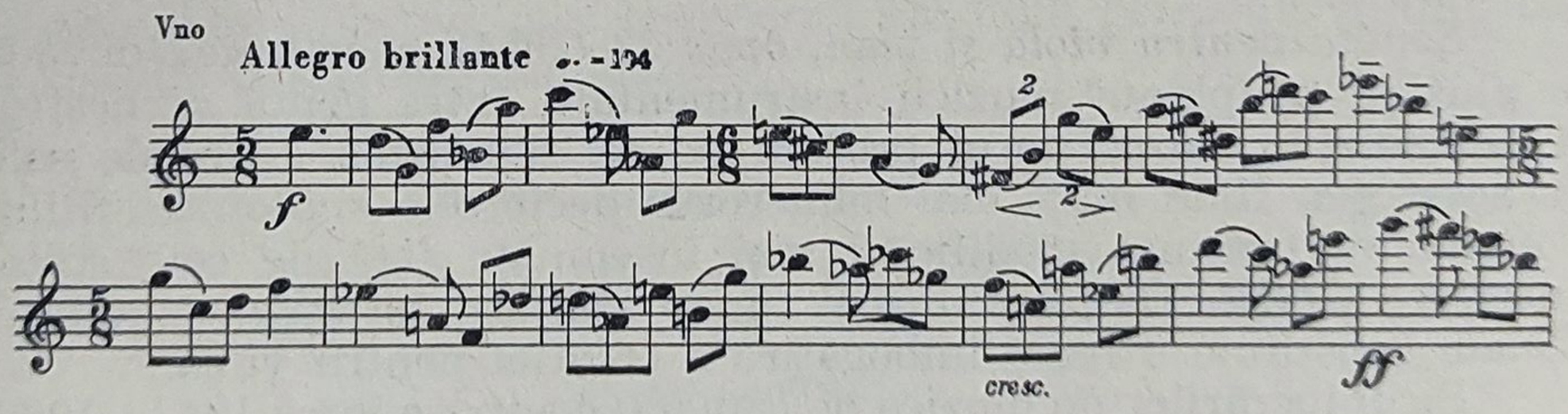
Întorcîndu-se la genul muzicii de cameră, Jora compune în anii următori *12 Preludii pentru pian, opus 42* (1960), *Sonatina pentru pian, opus 44* (1961) și *Sonata pentru vioară și pian, opus 46* (1964), între care se intercalează cele patru cicluri de cîntece compuse pe versuri de Mariana Dumitrescu.

În aceste lucrări instrumentale, caracterul constructivist al melodiei, prefigurat în unele din compozițiile anterioare, mai ales în *Burlesca*, devine deosebit de accentuat; structura melodică fiind influențată și mai mult de armonie, adeseori bi- și politonală, are la bază acum o succesiune de intervale mari — alternînd cu semitonuri — fiind astfel esențial deosebită de cele care odinioară se apropiau de structura cîntecului popular (de exemplu *Cvartetul*, primele cicluri de lieduri, baletele etc.).

M. Jora — *Preludiu nr. 13*



M. Jora — *Sonata pentru vioară și pian*



În cazul unui compozitor ca Jora, înclinat mai mult spre o exprimare acordico-verticală, a fost un fapt firesc, cu tot procesul

de organică asimilare a melodiei populare, ca structura ideilor muzicale să fie tot mai mult determinată nu atît de un impuls melodic primar, cît de abundența imaginației sale armonice. Caracterizînd stilul compozitorului, Pascal Bentoiu arată că modificările intervenite în limbajul său rezultă dintr-o „complexitate armonică crescîndă, prin încorporarea tot mai frecventă a procedeelor bitonale și chiar a unor agregate ce țin de totalul cromatic, însă în contrafigurație bazate pe terțe de cvarte, adică în acordică de tip cunoscut“ [1].

Includerea treptată a unor intervale mari și a diverselor posibilități de combinare a acestora în melodie, care în muzica universală a timpului nostru au apărut ca o urmare firească a procesului de permanentă diferențiere armonică, și prin lărgirea cadrelor tonale — aspecte caracteristice atît ultimelor lucrări ale lui Enescu, cît și altor lucrări românești mai recente — avea drept rezultat inevitabil o distanțare de tiparele melodice populare. Transformările intervenite în stilul lui Jora nu se datoresc însă unor influențe străine, ci sînt consecința firească a unor schimbări intervenite în gîndirea muzicală a compozitorului.

După unele teorii, caracterul național al creației unui compozitor ar fi în funcție de gradul în care limbajul său este alcătuit din elemente folclorice. Dar este știut că muzica populară a fiecărei națiuni își datorează specificul, în fond, unei limitări, unei preferințe pentru anumite intervale și ritmuri, și evitării altora, caracteristice la rîndul lor altei regiuni folclorice. Acest proces este rezultatul unei selecționări afective, poporul alegînd din multitudinea posibilităților de exprimare melodică pe acelea care, în anumite condiții ale dezvoltării social-economice și culturale, corespund mai bine sensibilității sale artistice. Cîndva, muzica noastră populară nu cunoștea decît melodia monofonă, de structură modal-arhaică, întregită cîteodată de elemente de eterofonie, iar în dansuri, de rudimente armonice. În contact cu viața urbană, și ca urmare a pătrunderii în mediul rural, cu cîteva decenii în urmă, a unor produse „culte“, au apărut în structura melodiei și modurile moderne (majorul și minorul), iar în muzica tarafurilor, armonia căpătă o consistență tot mai mare. În cele precedente, am arătat tocmai rolul important al influenței muzicii populare arhaice asupra reprezentanților de frunte ai curentului folcloric contemporan, pe care i-a ajutat să găsească noi modalități de exprimare. Trebuie precizat însă că, atît Enescu, cît și Bartók, Stravinski și Szymanowsky, după

[1] Pascal Bentoiu, „*Art. cit*“.

ce au asimilat elementele muzicii populare, au trecut dincolo de acel stadiu al modului de exprimare caracterizat printr-o anumită fidelitate față de spiritul muzicii populare. De îndată ce necesități expresive determină lărgirea continuă a sferei folclorice, prin includerea în limbajul melodic al unui compozitor a acelor intervale și a diverselor posibilități de combinare pe care poporul nu le folosește în creația sa muzicală, are loc, în mod inevitabil, un proces de nivelare în sensul apropierii de limbajul muzical universal. La această nivelare contribuie în cel mai înalt grad și complexitatea mijloacelor armonice și amploarea formelor muzicale necunoscute în muzica populară. Datorită însă conținutului, muzica își poate păstra totuși o caracteristică amprentă națională, ca în cazul concret al ultimelor lucrări de Jora.

În dorința de a se apropia de sufletul poporului și de a crea o artă inteligibilă, în lumina trăsăturilor naționale și populare ale limbajului unui cerc cît mai larg de auditori, Jora a pornit de la izvoarele muzicii populare ; evoluția ulterioară a personalității sale artistice a determinat o continuă individualizare a mijloacelor de expresie și, astfel, stilul său a trecut prin același proces de transformare care este caracteristic și altor compozitori de frunte aparținînd curentului folcloric contemporan.

După creația lui Enescu, aceea a lui Jora a exercitat influența cea mai însemnată asupra muzicii românești. În perioada cuprinsă între cele două războaie mondiale, muzica lui a constituit, pe lîngă aceea a lui Enescu, un îndemn pentru compozitorii noștri de a stărui pe drumul școlii naționale, iar lucrările din ultimele două decenii au avut influență mai ales asupra compozitorilor mai tineri, înrîurind îndeosebi gîndirea lor armonică.

Exemplul dat de Jora, de a lărgi mereu sfera stilistică a muzicii sale în deplină concordanță cu elementele noi apărute în conținutul lucrărilor de diferite genuri, a stimulat pe tinerii compozitori, mai cu seamă pe discipolii săi personali, de a nu se opri la modele consacrate, ci de a găsi mijloacele expresive cele mai potrivite pentru sensibilitatea lor artistică.

DIAMANDI GHECIU (20.IV.1892)

Student al Facultății de drept din București, Diamandi Gheciu a fost, concomitent, între 1913—1918, și discipolul lui Gh. Cucu (armonie) și Alfonso Castaldi (contrapunct și compoziție). Ca mulți alți muzicieni români din perioada cuprinsă între cele două războaie mondiale, care nu vedeau garantată existența lor materială din

veniturile compoziției, practicînd, din această cauză, paralel cu muzica, și o altă profesie (în majoritatea cazurilor una didactică), Diamandi Gheciu a îmbrățișat cariera de jurist. Aceasta explică în bună parte faptul că, deși a desfășurat, de-a lungul acestor ani, o destul de rodnică activitate creatoare — cultivînd în special liedul și miniatura de pian solo sau în combinație cu alte instrumente — Gheciu a început să fie mai bine cunoscut ca compozitor abia după cel de-al doilea război mondial, cînd în urma dezvoltării vieții noastre artistice noi, creației muzicale românești i se acordă atenția cuvenită din partea interpreților și a publicului.

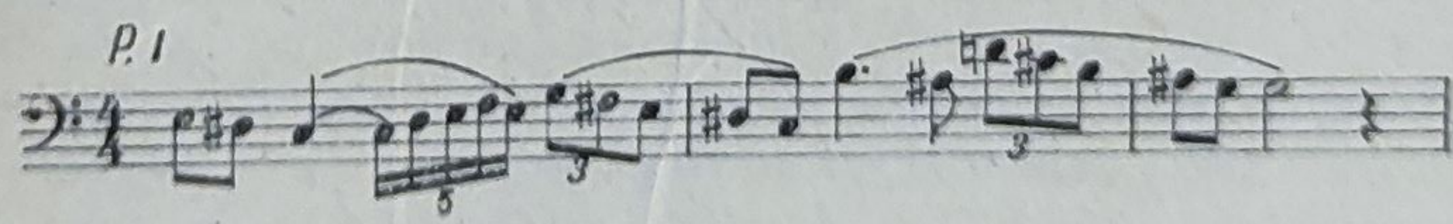
Cum Diamandi Gheciu este compozitorul român care după Mihail Jora a scris cel mai mare număr de lieduri (pînă în prezent 59), era firesc ca tocmai această latură a activității sale componistice să se impună întîi atenției iubitorilor de muzică. Dealtminteri, Gheciu fiind un compozitor cu temperament eminamente liric, liedul, în care muzica se îmbină organic cu poezia, are un rol hotărîtor în definirea profilului său artistic.

După 1945 D. Gheciu a atacat și formele muzicale mai complexe, scriind, pe lîngă mai multe lucrări de muzică de cameră (*Sonata pentru pian și violoncel* — 1935, *Sonata pentru pian* — 1955, două *Cvartete de coarde* — 1958 și 1966, *Sonata pentru vioară și pian* — 1968) și oratoriul *Lazăr de la Rusca* — 1959 (versuri de Dan Deșliu), *Simfonia Eliberării* — 1963, un *Poem pastoral pentru orchestră* — 1966, poemul simfonic *La mormîntul eroului necunoscut de la Mărășești* — 1967, și tabloul simfonic *Pe Bucegi* — 1967, ce pot fi caracterizate nu prin suflul larg simfonic și monumentalitatea construcției, ci prin sinceritatea și căldura emoției, prin modul direct de exprimare, ceea ce le conferă acestor lucrări adevărata semnificație artistică. Trebuie reținut faptul că chiar și atunci cînd în actul de creație Gheciu nu pornește de la un text, dînd la iveală lucrări simfonice, la temelia acestora, în toate cazurile — după cum indică și titlul lor — există o idee poetică.

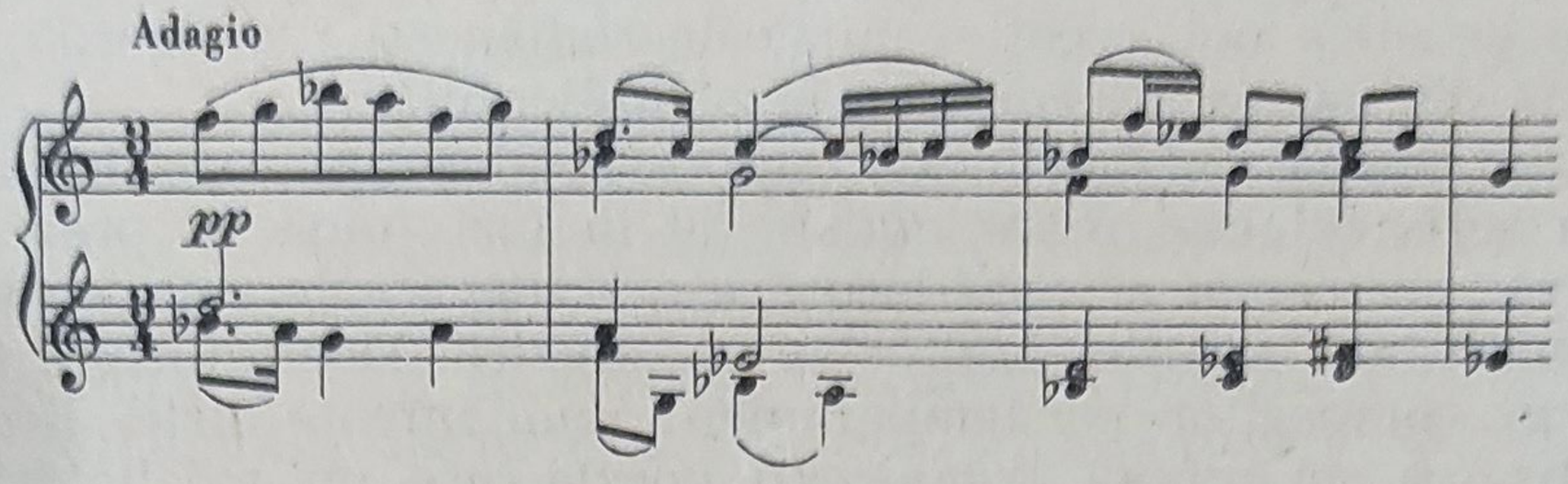
Pe compozitorul liric îl trădează de altfel și caracterul vocal-cantabil al temelor, întreaga desfășurare melodică a creației sale instrumentale.

Iată cîteva exemple :

D. Gheciu — *Simfonia „Eliberării"*



D. Gheciu — *Poemul simfonic „Mărășești"*



Acest caracter îi este propriu muzicii sale chiar și în momentele de încordare „dramatică", el izvorînd mai puțin dintr-o tensiune interioară, decît din intenția compozitorului de a „ilustra" un program, o idee, ca în *Simfonia „Eliberării"* sau în *Poemul simfonic „Mărășești"*.

Cantabilitatea melodiei este și rezultatul indiscutabil al influenței folclorului manifestat prin frecvența unor celule și formule melodico-ritmice provenite din muzica populară ; caracterul românesc este însă prezent fără ostentație, fără o intenție deliberată doar ca rezultat al unei înrîuriri firești a mediului autohton.

Lipsa unei intenții deliberate a compozitorului în privința caracterului național al creației sale se poate constata și din faptul că, deși structura melodică a muzicii este predominant diatonică, Gheciu nu valorifică în aceeași măsură modalismul care, în cazul multor compozitori români, constituie aspectul cel mai important al influenței folclorului.

Adeseori, în creația lui Gheciu, inflexiunile populare ale melodiei sînt voalate de structura armonică a muzicii sale eminamente tonală și funcțională. Deși aceasta nu se îndepărtează de tradiție, într-o armonioasă îmbinare cu melodia de iz autohton, ea conferă muzicii lui Gheciu o certă notă personală. Adaptarea la tradiție a compozitorului corespunde organic crezului său artistic care, după propriile sale cuvinte, „nu trebuie înțeleasă ca o închistare în anumite concepții estetice sau caracteristici stilistice, ci ca folosire a poziției pe care creatorul de valori artistice din trecut a avut-o față de natură și societate, poziție definită prin sinceritate, con-

centrare interioară, claritate, nobleţe melodică, expresivitate armonică şi strădania de a fi folositor fiinţei umane".

În afară de caracteristicile mai sus arătate ale creaţiei lui Gheciu, privind conţinutul ei emoţional şi apropierea ei de muzica noastră populară, ea continuă cele mai bune tradiţii ale muzicii româneşti de pînă acum şi sub aspectul convingerii compozitorului în ceea ce priveşte rolul social al artei muzicale.

MARŢIAN NEGREA (29.I.1893)

Marea majoritate a compozitorilor noştri, indiferent de obîrşia lor, rurală sau urbană, s-au inspirat în creaţia lor adesea din frumuseţile naturii şi din pitorescul vieţii de la ţară. Dar revenirea constantă la această sursă de inspiraţie, frecventa evocare a unor imagini legate de mediul rural, cu o autentică semnificaţie autobiografică, este caracteristică doar acelor compozitori care şi-au petrecut anii copilăriei în ambianţa sătească. Amintirile legate de viaţa satului au căpătat astfel o spontană şi puternică expresie în creaţia lui Vidu, a lui Dragoi, au inspirat atîtea capodopere ale lui Enescu şi tot din aceeaşi sursă izvorăsc şi unele dintre cele mai reprezentative lucrări ale lui Marţian Negrea.

Spre deosebire de acei compozitori, născuţi şi crescuţi în oraşe, care şi-au format sensibilitatea muzicală, încă din anii copilăriei, în contactul permanent cu muzica apuseană, apropiindu-se de muzica populară, în general, mai tîrziu, din considerente îndeosebi estetice, pentru cei originari de la ţară, bogăţia melodiilor de cîntece şi dansuri ţărăneşti a constituit o adevărată limbă muzicală maternă.

În acest din urmă caz — care este şi cel al lui George Enescu — amintirile din copilărie, asociate cu primele impresii muzicale, au alimentat în mod permanent fondul afectiv al creaţiei. În cursul procesului de formare profesională, peste fondul de melodii populare, întipărite în memoria lor afectivă, s-a suprapus apoi influenţa exercitată de creaţia marilor maeştri ai muzicii universale.

În mod firesc, stilul fiecăruia dintre compozitorii noştri, care au avut o contribuţie importantă în procesul de făurire a muzicii româneşti moderne, rezultă din modul de îmbinare a elementelor de limbaj provenite din cele două surse deosebite, una populară, alta universală.

Născut în comuna Vorumloc din Transilvania, după terminarea şcolii medii, Marţian Negrea face primele sale studii de compoziţie la Sibiu, cu Timotei Popovici. Mînat de dorinţa de a se desăvîrşi

în arta compoziției, se înscrie în anul 1918 la Academia de Muzică din Viena, unde are ca profesori pe Eusebie Mandicevschi și Franz Schmidt.

Ca student al Academiei de Muzică din Viena, Negrea a fost educat în respectul față de marea tradiție a maeștrilor clasici și romantici, dar a fost influențat — mai ales în ceea ce privește gîndirea sa armonică — și de curentele noi din acel timp, dintre care — probabil prin intermediul unora dintre postromanticii vienezi, de exemplu Joseph Marx — și de impresionism. Vorbind despre anii în care și-a făcut studiile muzicale în capitala Austriei, Negrea arată că „Mediul vienez era, fără îndoială, captivant. Îți trebuia multă tenacitate și încredere în forțele proprii pentru a nu te lăsa furat de diverse mode, pentru a găsi rezonanțele universului tău sufletesc" [1].

Deși Negrea nu a fost tentat de a imita excesele armonice ultra-individualiste ale diverselor curente postromantice, totuși, influența indiscutabilă a acestora a contribuit în mod esențial la formarea gîndirii sale muzicale. Datorită acestei înrîuriri, compozitorul acordă un rol expresiv deosebit de important armoniei, care, adeseori, devine și elementul generator al melodiei. Pe de altă parte însă, pentru tălmăcirea „rezonanțelor universului său sufletesc", din care fac parte integrantă neștersele amintiri din copilărie, compozitorul folosește acel mijloc expresiv — organic asociat cu amintirile sale — melodia populară.

Pentru a arăta deosebirile de stil existente în creația celei de a treia generații de compozitori transilvăneni, amintim că, spre deosebire de Sabin Dragoi, de exemplu, în a cărui muzică — mai ales în prima sa perioadă de creație — armonia se acomodează în general după anumite particularități structurale ale melodiei populare, Negrea procedează în sens invers, modelînd melodia populară adeseori după necesitățile limbajului său armonic diferențiat, asemănîndu-se, în privința aceasta, cu Dima.

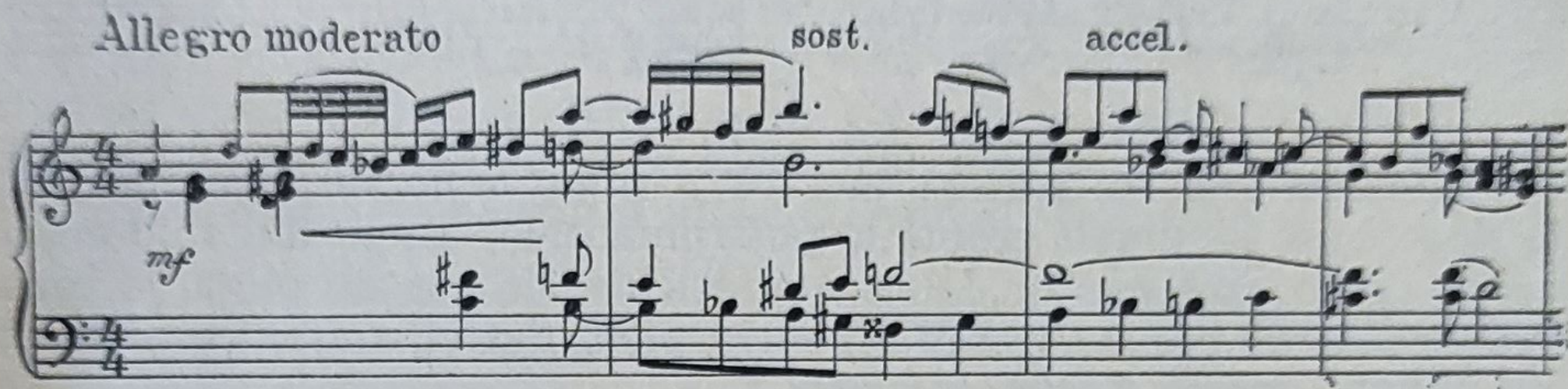
Rezultînd din îmbinarea unor elemente eterogene, stilul lui Negrea prezintă astfel unele trăsături eclectice, accentuate și de faptul că, în majoritatea cazurilor în care melodia este născută din stilizarea mai mult sau mai puțin esențială a celei populare, ea poartă în mod evident pecetea influenței muzicii postromantice, îndeosebi atunci cînd este generată de armonie care, în asemenea momente, devine purtătoarea principală a expresiei. În privința

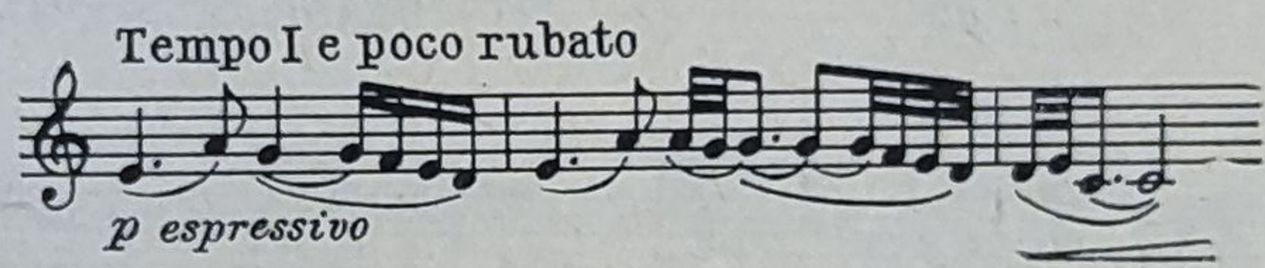
---

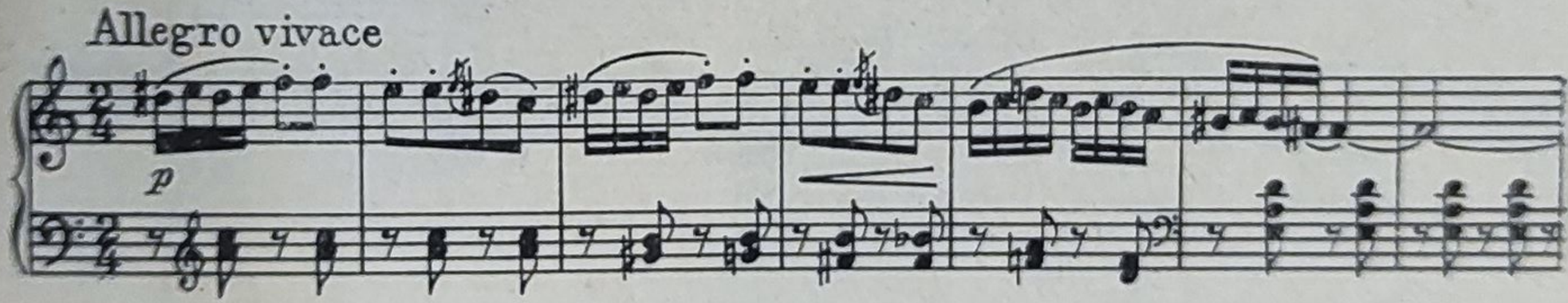
[1] Marțian Negrea, „Valoarea estetică a creației", revista „Muzica" nr. 6/1966.

celor afirmate mai sus sînt concludente cele spuse de Negrea: „Această cerință a îmbinării a ceea ce ne oferă mai valoros și durabil tradiția, fie ea mai îndepărtată sau mai apropiată, cu universul bogat al cîntecului nostru popular, rămîne, cred, un adevăr valabil pentru întreaga mea creație. Dar în timp ce lucrările la care v-ați referit mai lasă să se întrevadă preocuparea pentru realizarea echilibrului formei, iar tematica folclorică încearcă să se adapteze legilor clasice, în lucrările care au urmat — *Suita «Impresii de la țară»* sau *Sonatina pentru pian* — tematica românească ocupă un loc preponderent, ea fiind aceea care generează celelalte elemente de limbaj" [1].

M. Negrea — *Sonatina pentru pian*



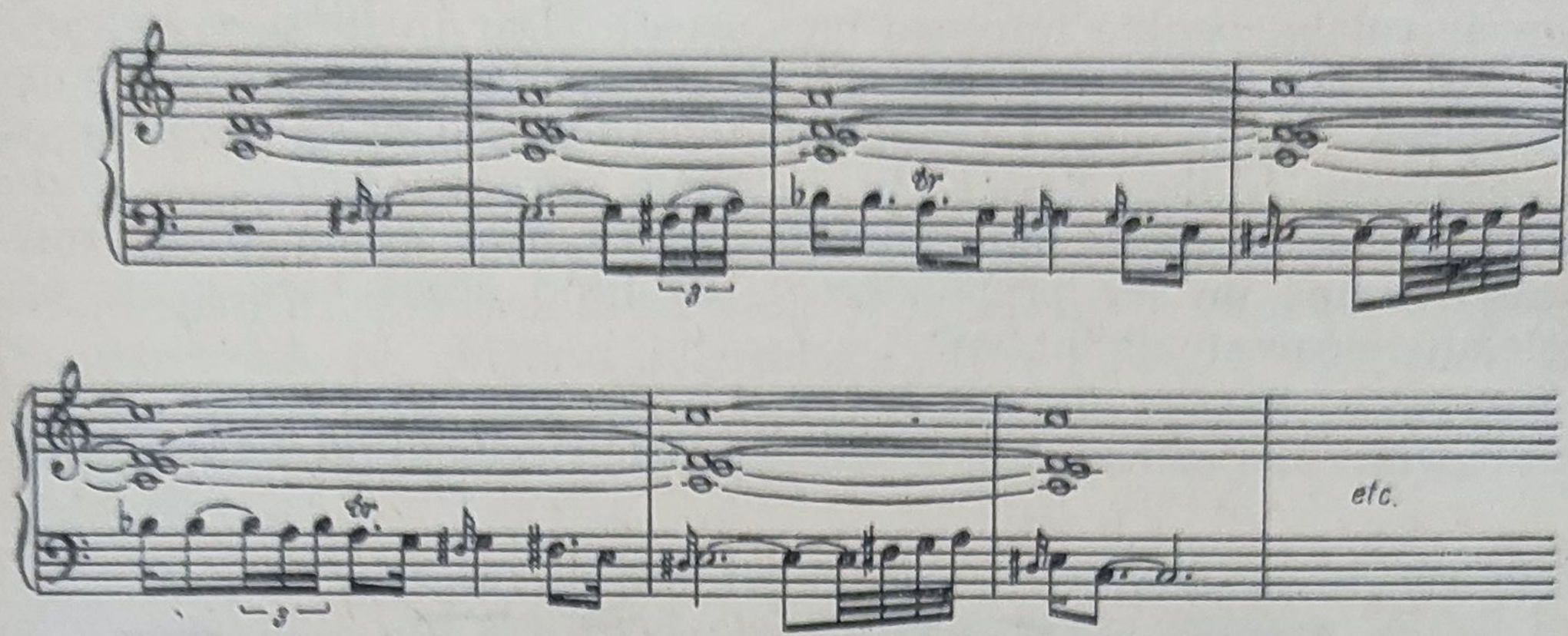




Spre deosebire însă de muzica multor compozitori postromantici, la care melodia se prezintă în mod frecvent ca o simplă proiecție a armoniei, fără a avea în astfel de cazuri un sens expresiv de sine stătător, melodiile lui Negrea, în ciuda rolului adeseori primordial al armoniei, rămîn totdeauna plastic-cantabile. Acest fapt constituie,

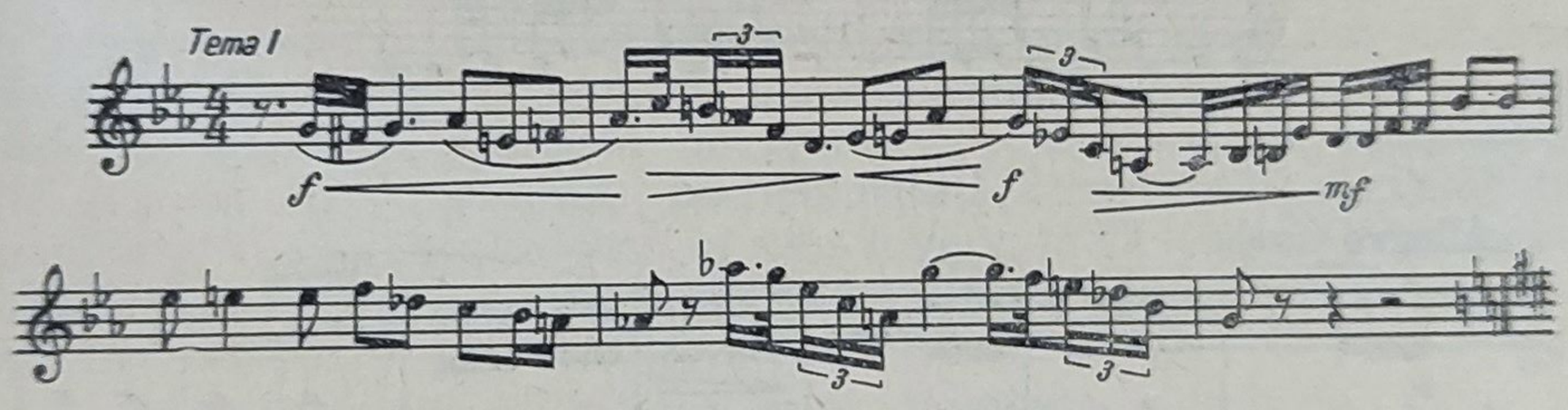
[1] Marțian Negrea, „*Art. cit.*".

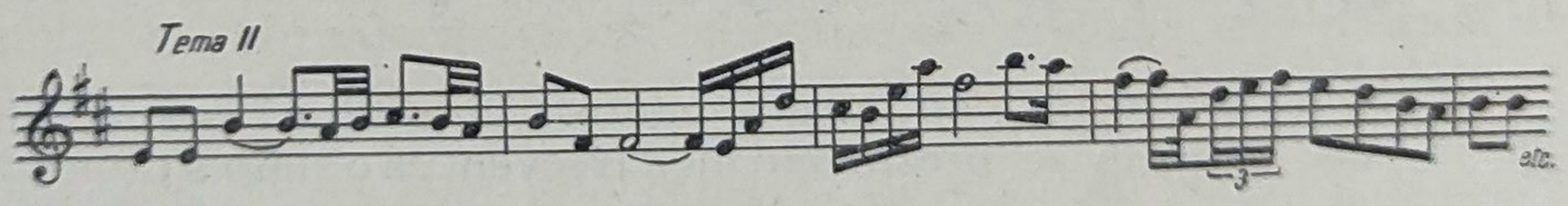
fără îndoială, una din formele în care melodia populară de tip vocal își exercită influența asupra compozitorului. Tipic în această privință este fragmentul de mai jos, extras din *Suita „Povești din Grui"*, concludent și asupra modului de gîndire armonică a lui Negrea.



Coexistența în aceeași lucrare a unor teme de structură atît de deosebită — unele cromatic-postromantice, altele diatonic-populare — este oarecum în dauna unității de stil, ca de pildă în cazul *Cvartetului de coarde, Sonatei pentru pian, Suitei simfonice „Povești din Grui"*, operei *Marin Pescarul*.

M. Negrea — *Cvartet de coarde*





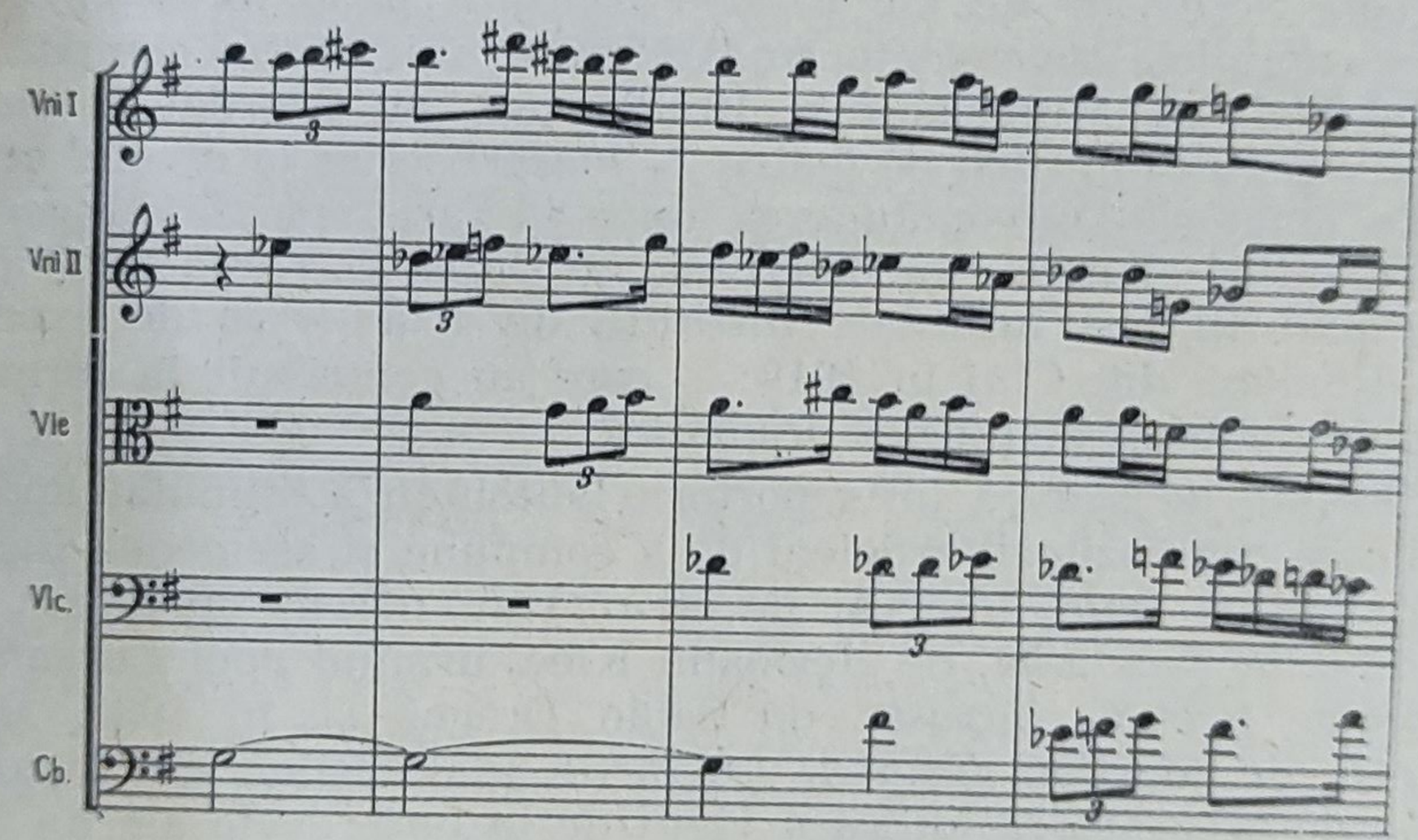
În orice creație muzicală, fluxul larg al desfășurării armonice nu îngăduie în general ca ritmul să ajungă la un rol mai important; din cauza aceasta, varietatea ritmico-metrică a muzicii populare a

lăsat doar urme neînsemnate în muzica lui Negrea. Desigur, părțile mai mișcate ale lucrărilor sale mai ample — Scherzzo-uri, Finaluri — au o certă pregnanță ritmică, dar și în asemenea cazuri compozitorul nu manifestă decît un interes redus față de uimitoarea diversitate ritmică a folclorului, cum sînt combinațiile de măsuri inegale, asimetria frazelor etc.

În ciuda faptului că în muzica lui Negrea armonia deține un rol atît de important, influențînd într-o măsură considerabilă — ca în orice muzică gîndită primar armonic — însuși mersul melodiei, polifonia nu apare totuși doar ca un simplu artificiu tehnic, de natură constructivistă, ci este folosită ca un mijloc de intensificare a expresiei.

Spre deosebire de polifonia unor maeștri contemporani — în care acordurile sînt rezultatul oarecum accidental al conducerii vocilor suprapuse — în muzica lui Negrea, mersul liniilor melodice este în general subordonat unor considerente acordice verticale. Cu toate acestea, uneori, fără ca armonia să renunțe la rolul ei conducător, Negrea imprimă vocilor, care alcătuiesc țesutul polifonic, un relief melodic deosebit de plastic și un sens expresiv autonom.

M. Negrea — *Simfonia primăverii*



În *Concert pentru orchestră* (1963), urmărind o apropiere de formele barocului, Negrea folosește, mai amplu decît în alte lucrări ale sale, diversele procedee contrapunctice — imitația, inversarea temelor, recurența etc. — îmbinîndu-le, în cadrul travaliului tematic, cu procedee de dezvoltare cunoscute din muzica clasicilor vienezi.

Negrea a scris un număr relativ mic de lucrări, în schimb creația sa cuprinde toate genurile muzicale, de la lieduri, piese de gen pentru pian sau harpă, o suită pentru clarinet și pian și coruri *a cappella*, pînă la operă și genul vocal-simfonic, ca de exemplu *Recviemul* [1]. Pentru creația lui Negrea este caracteristic și faptul că, exceptînd *Cvartetul*, *Sonata* și *Sonatina pentru pian*, conținutul emoțional al muzicii sale izvorăște mai direct din viață, decît în cazul altor compozitori români. Ca și la Enescu, amintirile din copilărie, legate de mediul rural, au un rol important în opera muzicală a lui Negrea. „Coloritul specific locului meu natal, împreună cu amintirea oamenilor și faptelor de atunci, constituie substratul afectiv, conștient sau instinctiv, al unor pagini din muzica mea" [2]. Încă de la primele încercări, impresiile din copilărie (un ciclu de piese pentru pian, compus în 1921, poartă titlul *Impresii de la țară*) vor rămîne în mod constant un izvor de inspirație pentru compozitor. A doua din cele *Patru piese pentru pian*, compuse la Viena în 1919, este intitulată *„Acasă"* și deschide în mod simbolic șirul lucrărilor legate într-un fel sau altul de familiarul mediu rural. Exemple asemănătoare cu cele din ciclul *Impresii de la țară* ni le oferă și piesele : *Fusul*, *Seara în poartă*, *Alunelul*, două din cele *Patru piese pentru harpă* — *Cîntec de leagăn* (pe melodia populară *Foaie verde fir de nalbă)* și *Variațiuni pe o temă populară*.

În capitolele precedente am arătat că unii dintre compozitorii transilvăneni, ca Mureșianu și Brediceanu, au acordat o atenție deosebită genului muzicii de teatru — lucrări scrise la nivelul cercurilor de amatori. De compunerea unor lucrări, aparținînd genului mai pretențios al operei și baletului, nu putea fi vorba decît după Unire, cînd au fost înființate instituții de artă — ca de exemplu Opera Română din Cluj în 1919 — care au contribuit la formarea unui public iubitor de muzică dramatică.

Dorința de a avea un repertoriu autohton a stimulat apoi pe unii dintre compozitorii ardeleni de a compune și asemenea lucrări. Astfel, într-un scurt interval de timp, s-au născut operele : *Făt-Frumos* și *Se face ziuă*, de Hermann Klee, urmînd apoi *Luceafărul*, de Nicolae Bretan, *Năpasta*, de Sabin Dragoi, și, în 1933, *Marin Pescarul*, de Marțian Negrea. Lucrările înaintașilor nu trecuseră dincolo de prezentarea idilică a vieții de la țară ; cele ale lui Klee și Bretan se mențineau — cu excepția operei istorice *Se face ziuă* — în cadrul feeriei și basmului.

---

[1] Lucrarea nu a fost executată încă.

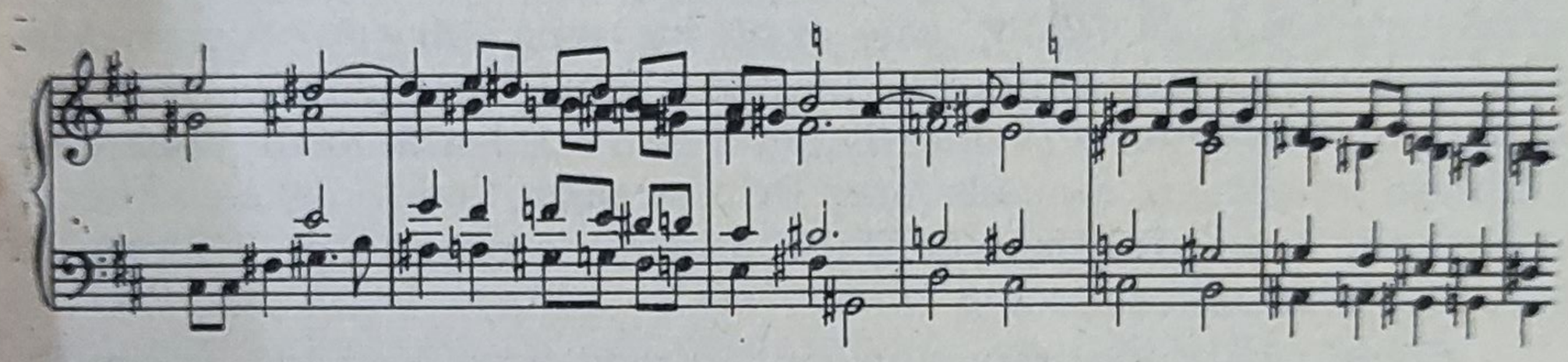
[2] Marțian Negrea, *„Art. cit."*.

Operele *Năpasta* și *Marin Pescarul* (aceasta din urmă pe un libret scris după nuvela *Păcat boieresc*, de Mihail Sadoveanu) sînt primele lucrări dramatice în care se reflectă atitudinea de critică socială a unei noi generații de intelectuali.

Compunînd opera *Marin Pescarul*, Marțian Negrea nu se putea bizui pe o tradiție autohtonă consolidată, pe un limbaj muzical dramatic evoluat; astfel, aspectele contradictorii de stil — folosind un limbaj curat folcloric în scenele idilice, iar în părțile dramatice, unul apropiat de cel postromantic — sînt mai evidente ca în alte lucrări ale sale.

După aproape douăzeci de ani de la compunerea primei lucrări pentru orchestră, *Fantezia simfonică*, Negrea scrie în 1940 prima sa suită simfonică, *Povești din Grui*[1]. Alcătuită din patru piese: „Gruiul", „Crăciunul trist, 1916", „Cîntec" și „Încheiere" — dedicată „Țăranilor din Vorumloc", locul de naștere al compozitorului — suita, cu o evidentă semnificație autobiografică, conține paginile cele mai expresive din creația compozitorului; lipsită de un caracter descriptiv, ea reprezintă o confesie lirică.

M. Negrea — *Crăciunul trist, 1916*



De peisajul ardelean sînt legate și cele patru părți ale suitei simfonice *Prin Munții Apuseni* (1952): „Pe Arieș în sus", „Cetățile Ponorului", „Ghețarul de la Scărișoara", „Izbuc" (Tarantella).

Referindu-se la această lucrare, compozitorul spunea următoarele[2]: „Nu m-am rezumat totuși numai la evocarea icoanelor dintr-un anume timp și loc ce-mi stăruie în memorie (deși, mă gîndesc că unui Creangă universul Humuleștiului nu i-a părut prea mic pentru a făuri o lume); am căutat, dimpotrivă, să evoc într-o creație mai recentă — *Suita «Prin Munții Apuseni»* — natura în tot pitorescul și splendoarea ei. Pastelul static sau dinamic ar putea caracteriza cîte una din părțile Suitei".

---

[1] Lucrarea a fost executată în primă audiție de George Enescu.
[2] Marțian Negrea, „*Art. cit.*".

Prin Munții Apuseni este, alături de *Privelişti moldoveneşti* de Jora şi *Pe şesul Moldovei* de Zirra, una dintre cele mai reprezentative lucrări din peisagistica muzicală românească. Scrisă inițial ca muzică de acompaniament la un film documentar, ea a fost prelucrată apoi în forma actuală pentru a putea fi executată în concert. Fiind cea mai cunoscută din lucrările lui Negrea, ea își datorează popularitatea atît pregnanței temei şi unui larg suflu melodic, cît şi orchestrației colorate. Ca şi în alte lucrări inspirate din peisajul transilvănean, şi în această suită, conținutul de sentimente reprezintă expresia muzicală sinceră a emoțiilor simțite de compozitor în fața frumuseților naturii. La un nivel mai coborît decît primele trei părți ale suitei se află „Finalul", în ritm de tarantella, intitulat „Izbuc", compozitorul făcînd aici o vădită concesie gustului publicului prin acomodarea sa la stilul muzicii „ilustrative" de film.

Înclinația lui Negrea spre genul descriptiv-programatic o invederează şi alte două lucrări simfonice, *Recrutul* (1953), pagini de umor din viața de ostaş, precum şi *Sărbătoarea muncii* (1958).

Trecînd dincolo de sfera descriptivului, conținutul *Simfoniei primăverii, opus 23* (1956), este expresia unor stări emoționale născute sub influența reînnoirii naturii. După cum spune compozitorul [1], în *Simfonia primăverii* „pitorescul cedează locul unei contemplații a naturii mai elevate. Prin aceasta, simfonia se situează la hotarul, în muzică greu definibil, dintre descriptivism şi dinamica sentimentelor omeneşti".

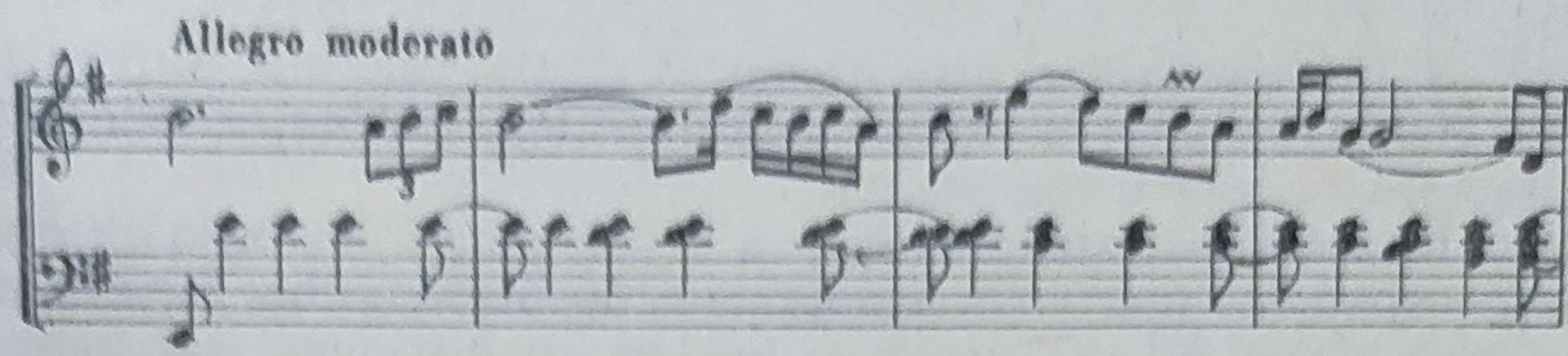
Schimbările anotimpurilor sînt în mod firesc mai intens simțite în mijlocul naturii decît în mediul urban şi, astfel, sosirea primăverii, sfîrşitul nopților lungi ale iernii şi al tuturor greutăților ei sînt trăite aici mai direct decît la oraş ; pentru un compozitor ca Negrea, care a dat o expresie atît de autentică „Crăciunului trist", tălmăcirea muzicală a bucuriei simțite de trezirea naturii la o nouă viață constituia o necesitate psihologică, întregind astfel ciclul lucrărilor sale, atît de strîns legate de viața satului. *Simfonia primăverii* este deosebit de unitară ca stil, atît din punct de vedere melodic, cît şi armonic. Melodia reprezintă acel „stadiu superior de creare în spiritul folclorului" [2], în care elementele muzicii populare sînt retopite în laboratorul psihic al compozitorului, iar armonia, cu tot

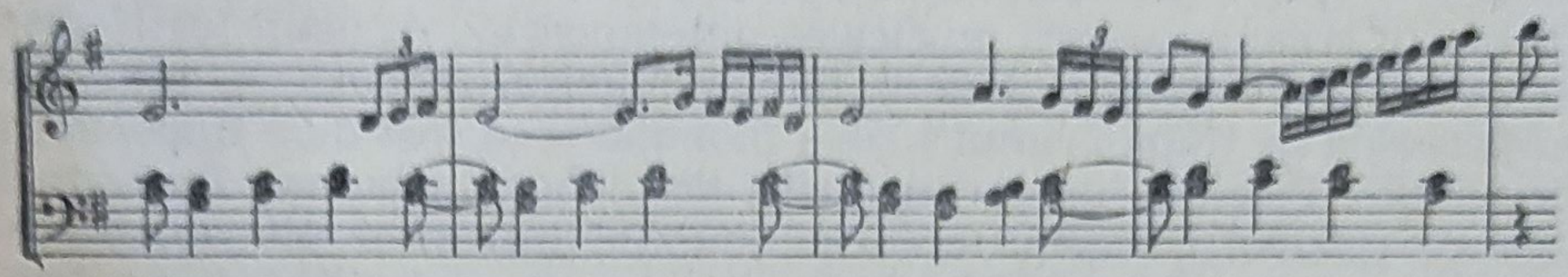
---

[1] Marțian Negrea, „*Art. cit.*".

[2] Ibidem.

caracterul mai subiectiv al conținutului *Simfoniei*, este mai puțin densă decît în lucrările anterioare, și lipsită de orice urmă de emfază romantică.



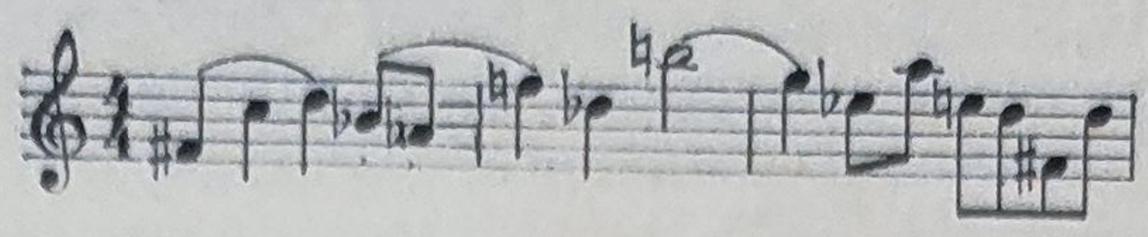


În ciuda faptului că întregul conținut emoțional al *Simfoniei* aparține sferei „idilicului", ascultătorul nu are niciodată impresia unor lungimi sau repetări inutile, pericolul monotoniei fiind evitat grație sincerității emoției, a nivelului înalt al meșteșugului, prin care compozitorul reușește să dea o autentică expresie diverselor nuanțe ale sentimentului de bază al lucrării.

Liric prin excelență, reveria, meditația — uneori cu accente de tristețe — atmosfera pastorală (din *Impresii* și din *Simfonie*), de basm (în *Jocul ielelor*, *A fost odată* etc.), veselia bonomă sînt trăsăturile principale ce definesc fondul emoțional al muzicii lui Negrea, frămîntările dramatice sau accentele tragice fiind tot atît de absente ca și elanurile furtunoase.

Pentru tălmăcirea unui asemenea conținut este desigur firesc ca formele de lied să fie mai potrivite decît aceea de mai mare complexitate a formei sonată — care se întîlnește în număr relativ redus în creația lui Negrea — ceea ce face ca lucrările sale lirice să fie mai convingătoare decît cele în care există un travaliu tematic de mai mică sau de mai mare extensiune.

Sub acest aspect trebuie privit *Concertul pentru orchestră*, unde elemente concertante se îmbină cu o densă scriitură acordică, iar modalul — de astă dată mai frecvent utilizat decît în lucrările precedente — se îmbină cu armonia postromantică. Temele sînt pregnante și într-un fel caracteristice pentru schimbările intervenite în modul de exprimare melodică a lui Marțian Negrea. Alături de teme de factură heptatonic-tradițională găsim și teme cuprinzînd cele 12 semitonuri ale gamei cromatice.



Şi în *Concertul pentru orchestră* părţile cele mai convingătoare sînt tot cele lente, al căror conţinut liric meditativ este atît de caracteristic pentru compozitor.

Datorită măiestriei cu care a fost realizată, datorită sincerităţii în exprimarea unei sfere emoţionale de un deosebit farmec poetic — care în timpul din urmă revine din ce în ce mai rar în muzica nouă — opera muzicală a lui Marţian Negrea deţine un loc de frunte în creaţia noastră muzicală contemporană. Aportul lui Negrea în procesul de făurire a unui limbaj muzical modern — mai ales în perioada de după primul război mondial — a fost de o importanţă deosebită. Pornind de la lucrările de debut, tributare încă unor modele străine, integrînd apoi în limbajul lucrărilor ulterioare elementul popular, fie sub formă de citat (ca de exemplu în cele două *Rapsodii pentru orchestră*, 1938 şi, respectiv, 1950), fie într-o formă mai mult sau mai puţin transfigurată, compozitorul ajunge la un stil care, în ciuda aspectelor eclectice semnalate, constituie o cale personală pentru soluţionarea unui mod de exprimare muzicală cu evidente trăsături naţionale.

LUDOVIC FELDMAN (7.VI.1893)

S-a dedicat compoziţiei tîrziu, după ce aproape trei decenii a desfăşurat o rodnică activitate de interpret (solist şi concertmaistru al orchestrei din Zagreb, apoi al Filarmonicii din Bucureşti), deci la o vîrstă cînd mulţi alţi compozitori şi-au încheiat activitatea. Eflorescenţa tîrzie a talentului său componistic se manifestă printr-o productivitate deosebită într-un elan creator caracteristic în general anilor de tinereţe.

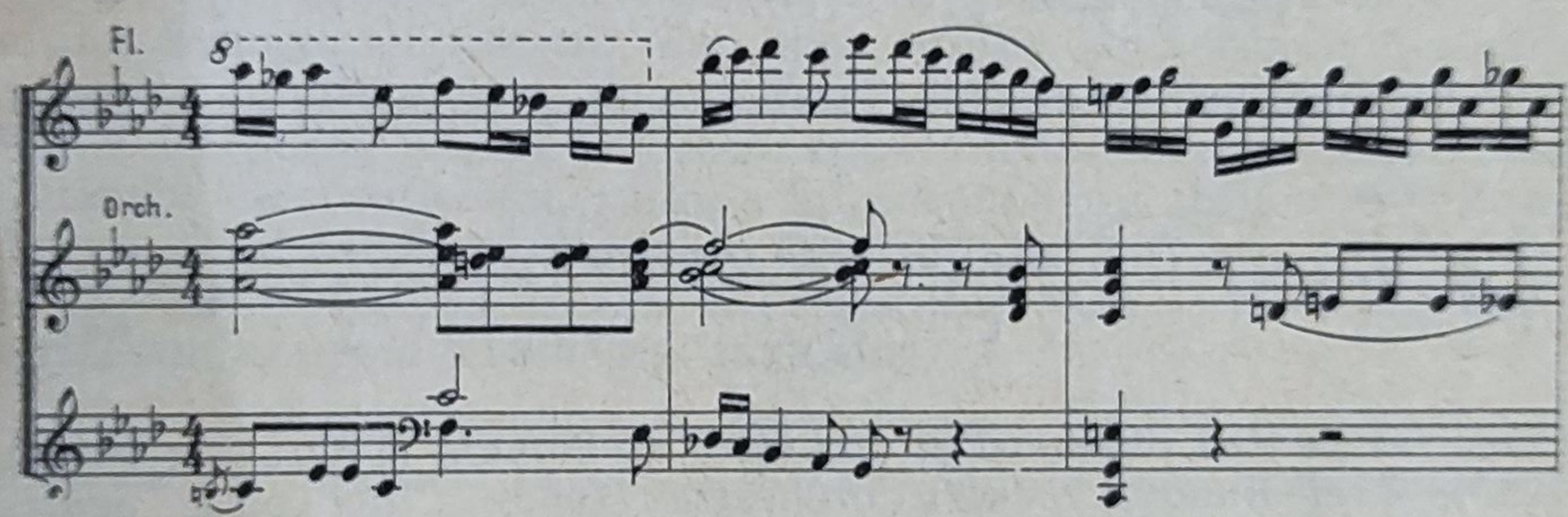
Primul fruct al studiilor de compoziţie, absolvite cu Mihail Jora, este o *Suită pentru flaut, oboi şi clarinet* (1946), expresie a unei frămîntări lăuntrice ce caracterizează fondul emoţional al majorităţii lucrărilor sale, în care, mai ales în cele mai recente, se manifestă adeseori printr-un accentuat dramatism.

Dorinţa de a da trăirilor sale emoţionale cea mai corespunzătoare formă artistică a determinat, de-a lungul celor douăzeci de ani de activitate creatoare, importante modificări de limbaj, aproape de la o lucrare la alta, precum şi — cu tot fondul romantic al muzicii sale — o accentuată tendinţă de condensare a mijloacelor expresive, pentru a da construcţiei muzicale o formă cît mai concisă.

Sensibil la inovațiile apărute în cursul ultimelor decenii în diferite curente muzicale contemporane, din care, pe baza unei selecțiuni afective, a adoptat o serie de elemente de limbaj, Ludovic Feldman, în mai puțin de două decenii, a creat numeroase opere muzicale, de la lucrări în stil folcloric (4 *Suite pentru orchestră*, scrise după *Suita de suflători* menționată mai sus), pînă la recentele compoziții dodecafonic-seriale.

Etapele mai importante ale acestui drum sînt marcate, în primii zece ani de activitate componistică, de următoarele lucrări: *Poem concertant pentru vioară și orchestră* (1951), *Opt scene de balet pentru orchestră* (1952), *Concert pentru flaut și orchestră de cameră* (1952), *Baladă pentru vioară și orchestră* (1952), *Cinci novelete pentru cvartet de coarde* (1954), *Cvintet pentru suflători* (1955), *Trio pentru coarde* (1956). În aceste lucrări, inițiala structură diatonică a melodiei, caracteristică pentru majoritatea compozițiilor sale de debut, se transformă treptat în una tot mai cromatică, armonia tradițională, în mod concomitent, făcînd și ea loc unei structuri armonice bazate pe noile principii de organizare verticală a sunetelor.

Limbajul unora din aceste lucrări — mai ales al *Poemului pentru vioară* sau al *Concertului pentru flaut* — conține încă elemente de folclor stilizat.

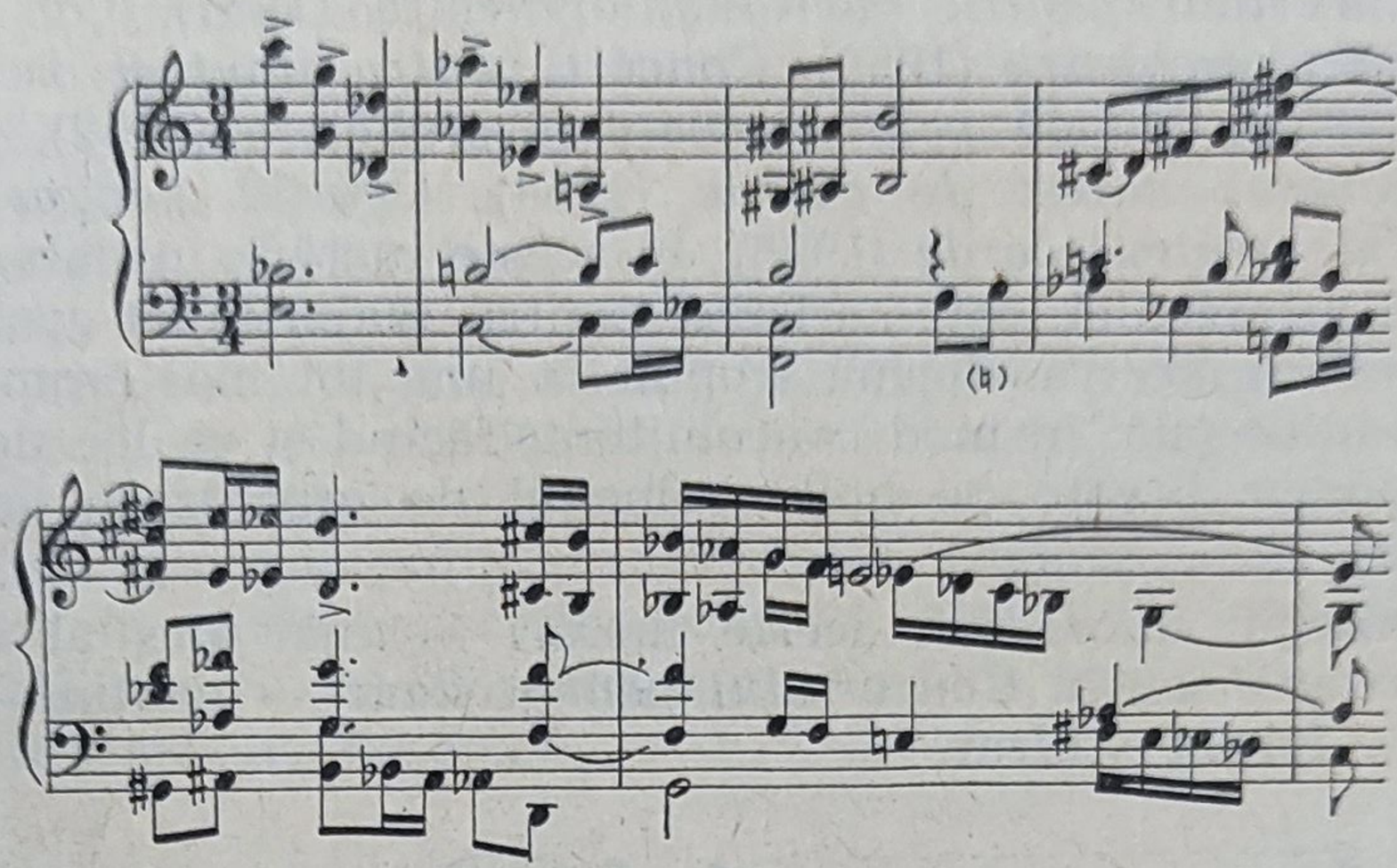


În lucrările ulterioare, acestea dispar — doar anumite ritmuri și construcția asimetrică a frazelor melodice mai amintesc de influența muzicii populare, atît de evidentă încă în cele patru *Suite pentru orchestră*. În schimb, se constată alte influențe trecătoare, printre care (de pildă, *Cvintetul pentru suflători)* aceea a muzicii lui Prokofiev, ce se manifestă în deosebi în temele cu caracter de umor și ironie.

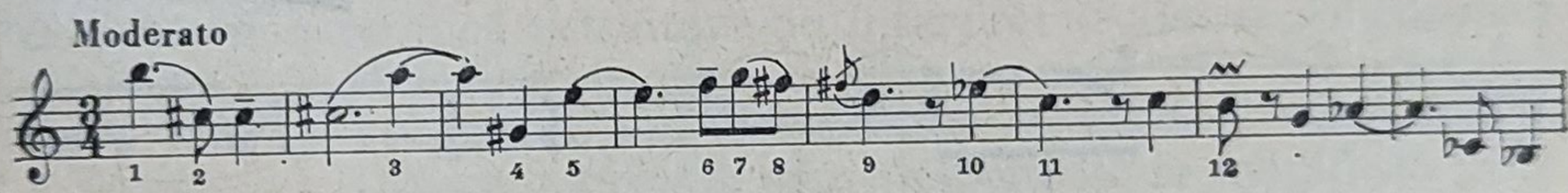
Concertul pentru două orchestre de coarde, pian, celestă și percuție (1958) marchează începutul unei noi etape stilistice în evoluția

componistică a lui Feldman, cînd anumite trăsături individuale ale limbajului său capătă o și mai plastică reliefare.

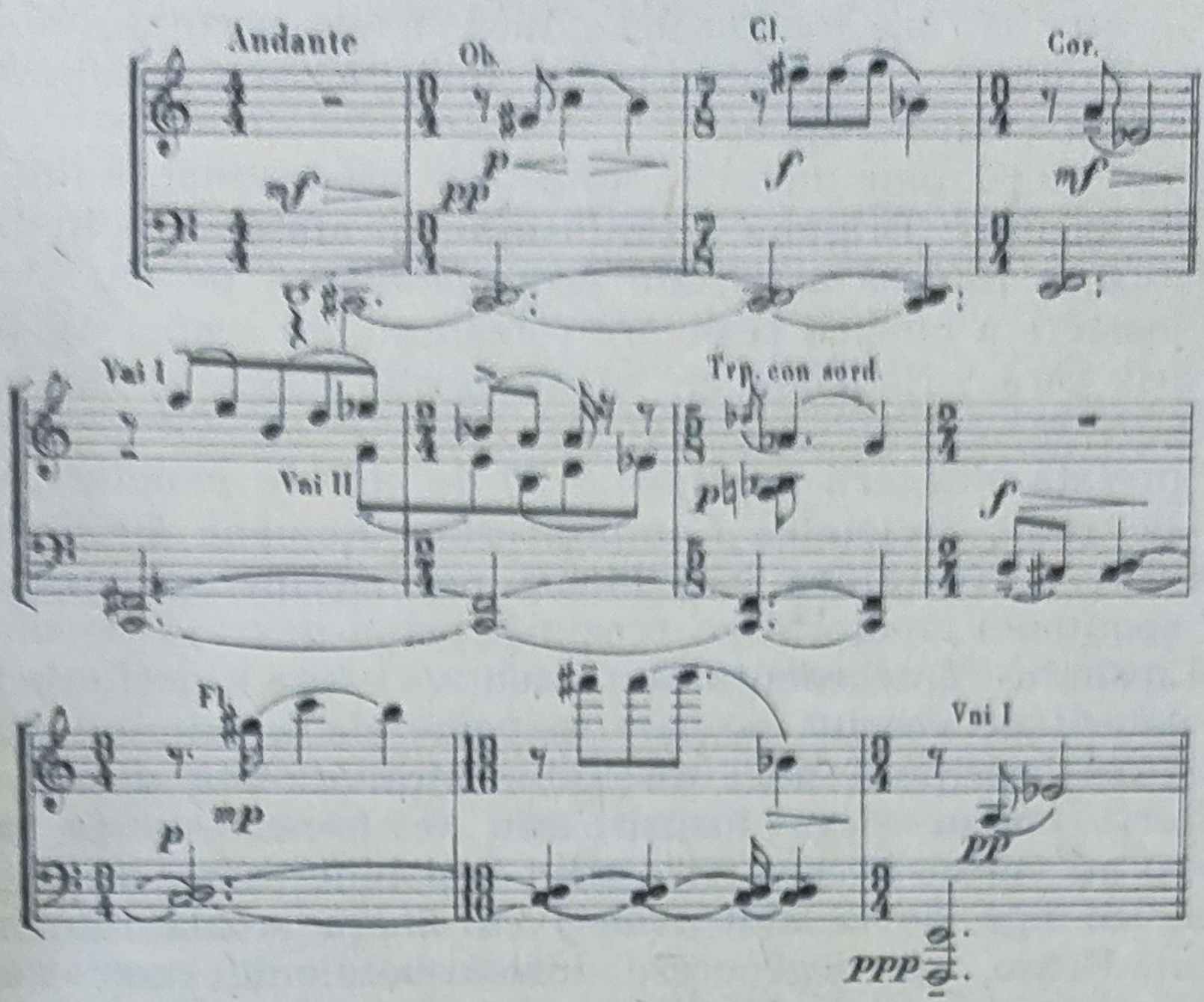
Întotdeauna mai autentic în redarea suferințelor decît a unor stări sufletești senine, Feldman își dezvăluie astfel fondul său pesimist, care este expresia acelor stări de zbucium lăuntric provenite din faptul că compozitorul, aproape niciodată mulțumit de creația sa, nu-și vede pe deplin realizată aspirația spre perfecțiune artistică (așteptînd și din afară o mai categorică confirmare a valorii operii sale muzicale).



În următoarele lucrări, *Sonata pentru vioară și pian* (1966),



Concertul pentru violoncel și orchestră de cameră (1960), *Sinfonietta* (1946), *Trei imagini pentru orchestră* (1965), *Cinci piese pentru orchestră* (1964), organizarea cromatică a structurii melodice devine o caracteristică importantă a limbajului său, temele fiind, în majoritatea cazurilor, organizate după principiul serial, fără însă ca suportul armonic să fie supus unei riguroase organizări seriale — compozitorul limitîndu-se, din punct de vedere vertical-acordic, la aplicarea atonalismului pre-serial. Abia lucrările mai recente, compuse în cei doi-trei ani din urmă, ca *Variațiuni simfonice* (1966), *Impresii pentru patru instrumente* (1967) — (după versuri de Mariana Dumitrescu), și *Oda simfonică* (1967), sînt scrise pe baza unei organizări a materialului sonor.



Ca urmare a aplicării sistemului serial care stă la baza creațiilor sale din ultimul timp, Ludovic Feldman se alătură reprezentanților avangardei noastre, dar dacă pentru generația mai tînără tendințele intelectualiste se manifestă în creația lor într-un mod tot mai accentuat, pentru Feldman, muzica, avînd un rol de catalizator al stărilor sale sufletești, rămîne întotdeauna un mijloc de comunicare a unui conținut emoțional puternic simțit.

CONSTANTIN BRĂILOIU (13.VIII.1893—20.XII.1958)

În rezolvarea problemei făuririi unei arte naționale culte, cîțiva dintre compozitorii noștri au ales soluția care li se părea nu cea mai ușoară, ci cea mai directă, cea mai autentică — folosirea de citate din muzica populară ca material tematic de bază al lucrărilor lor. De fapt, nu există compozitor român care să nu fi recurs adeseori la citate, indiferent de forma și genul muzical ales. Dar valorificarea consecventă a unui material autentic popular ca *program artistic*, înțelegerea propriilor rosturi creatoare din partea unor compozitori din generația de după Kiriac, în sensul transpunerii unor creații populare pe planul celei culte, nu este însă caracteristică decît pentru C. Brăiloiu, S. V. Dragoi, Paul Constantinescu și, într-o măsură mai mică, pentru T. Rogalski.

În timp ce Dragoi este continuator al unei vechi tradiții bănățene — care își are începuturile încă de pe vremea lui Eftimie Murgu — Brăiloiu, Constantinescu și Rogalski sînt continuatori ai liniei Musicescu-Kiriac-Cucu.

Savant cu renume mondial, autoritate necontestată în domeniul științei folclorului [1], Brăiloiu a desfășurat, în afară de activitatea sa componistică, o intensă activitate propagandistică pentru o cît mai bună cunoaștere a muzicii populare românești, cu scopul ca, pe baza valorificării caracteristicilor ei, să se poată forma școala noastră națională.

În prefața culegerii cuprinzînd *30 de cîntece populare*, editată în 1927 de către Societatea Compozitorilor Români, Brăiloiu scria următoarele: „Creațiunea individuală nefiind un fenomen al generației spontane, creatorul se reazimă, vrînd-nevrînd pe un antecedent. Lipsindu-i antecedentul autohton, va căuta dincolo de hotare terenul netezit de veacuri pe care se poate clădi, primind dintr-un îndemn firesc sprijinul unei discipline străine. Iată de ce tinerii compozitori români și-au însușit atît de lesne estetica școlilor apusene și au vorbit fiecare cît a știut mai bine limba locului unde a învățat. Și iată de ce sînt temeri ca tînăra școală românească, vorba lui Russo, să degenereze într-o babilonie muzicală fără urmă de caracter original. Singura scăpare ne stă în cîntecul popular. Din profilurile lui melodice, din substratul lui armonic, din formele lui ritmice, ne-am putea alcătui cu vremea un vocabular muzical românesc".

Convingerile în privința foloaselor influenței muzicii populare le-a demonstrat practic prin creația sa, care, deși redusă ca număr de opuri, a putut servi și altor compozitori ca pildă și îndemn.

În prealabil însă, ca urmare a studiilor sale muzicale, făcute în străinătate (1909—1912 Lausanne, 1912—1914 Paris), înainte de a se ocupa cu prelucrări de melodii populare, Brăiloiu a compus sub influența muzicii franceze, un ciclu de piese de pian pentru copii: *Carillon des abeilles* (1911), *Trois poèmes arabes* (1913), pentru voce cu acompaniament de vioară, violoncel și pian.

După întoarcerea în țară, consacrîndu-se culegerii și studierii temeinice a folclorului, orientarea sa componistică se schimbă fun-

---

[1] Autor a numeroase culegeri și lucrări teoretice ca: *30 de cîntece populare* (1927), *Colinde și cîntece de stea* (1931), *Cîntece bătrînești din Oltenia, Muntenia, Moldova și Bucovina* (1932), *Bocete din Oaș* (1938), „Muzica populară românească" (în „La Revue musicale", Paris 1930), „Schița unei metode de folclor muzical" („Revue de musicologie", Paris, 1931), „Béla Bartók folclorist" (Ibidem, Paris, 1947), „Ritmul aksak" („Revue de musicologie", Paris, 1951), „Giusto silabic", un sistem ritmic popular românesc („Anuario musical", Barcelona, 1952) etc. etc.

damental. Prin lucrările sale următoare, el caută să demonstreze posibilitatea valorificării melodiilor populare în arta cultă.

În 1925, Brăiloiu dă la iveală primele sale prelucrări : *Cinci cîntece de leagăn*, pentru voce și cvintet de coarde, urmate apoi, în 1926, de *Patru cîntece populare*, pentru voce și pian și alte cicluri de melodii armonizate. Cea mai importantă lucrare a sa, publicată în 1933, este *Spitalul amorului*, după melodii de Anton Pann.

Absorbit, cu timpul, de cuprinzătoarea sa muncă științifică, Brăiloiu a încetat de a mai compune, consacrîndu-se în întregime activității teoretice în domeniul folclorului, ceea ce i-a creat o faimă mondială.

SABIN V. DRAGOI (6.VI.1894)

Influența instrucției profesionale dobîndite în trecut în conservatoare, pe baza marilor tradiții ale muzicii universale, îndepărta chiar și pe compozitorii de obîrșie rurală de izvoarele muzicii populare. Astfel, pentru a se putea exprima într-un limbaj apropiat de folclor, ei erau obligați să adapteze cele învățate în școală la specificul melodiilor populare și să inventeze noi procedee de armonizare și de dezvoltare a acestora.

Justețea afirmației de mai sus pare a fi verificată și de evoluția componistică a lui Sabin Dragoi, care, deși a cunoscut muzica populară de mic copil, cu ocazia continuării studiilor sale la Conservatorul din Cluj, în 1920 (începuse să studieze în timpul primului război, pe cînd era prizonier la Kiev), scrie primele sale lucrări, *10 piese pentru pian, 10 cîntece pentru voce și pian, Cvartet de coarde*, într-un stil în care elementele de muzică populară sînt cu totul absente. Lucrarea sa de examen compusă la Praga — unde Dragoi își termină studiile — prima parte a unei *Sonate pentru vioară și pian*, este scrisă încă tot în limbajul muzicii romantice germane, dovedind și unele influențe ale muzicii ruse. (Partea mediană și Rondoul final au fost compuse în 1949).

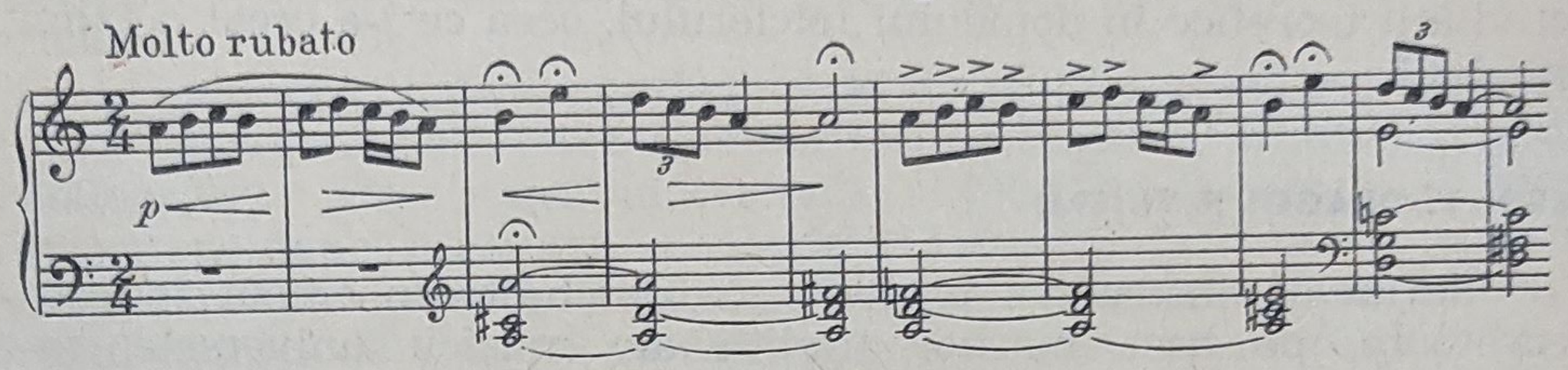
Abia după ce Dragoi se întoarce de la Praga (1922) și începe o susținută activitate de culegere a melodiilor populare din diferite ținuturi ale Transilvaniei, modul său de exprimare se schimbă esențial. În cursul anilor următori, el publică culegerile : *303 colinde din Banat și Ardeal* [1], *122 de melodii din județul Caraș* [2], *Monografia muzicală a comunei Belinț* [3].

---

[1] Edit. Scrisul românesc, Craiova, 1931.
[2] Edit. Cartea românească, 1937.
[3] Edit. Scrisul românesc, 1942.

Fidel convingerilor sale exprimate în articolul publicat în revista „Muzica", în anul 1921, unde spunea că în opera de făurire a unei muzici culte naționale trebuie să se pornească de la prelucrări de folclor, Dragoi dă la iveală *Suita de dansuri pentru pian*[1] (1923), *Miniaturi pentru pian*[2] (1923), *21 cîntece pentru voce și pian*[3] (1924), în care suportul armonic al melodiilor este derivat din structura lor modală.

S. Dragoi — *Miniaturi pentru pian*



Experiența cîștigată cu prelucrarea melodiilor populare în forme mai mici i-a îngăduit compozitorului să atace și forme mai ample. În 1926, compune astfel *Divertismentul rustic pentru orchestră*, *Divertismentul sacru*, iar în anul 1927, opera *Năpasta*, una din lucrările de căpetenie ale muzicii noastre dramatice, urmată de opera comică *Kir Ianulea* (1937), opera istorică *Horia* (1945, revizuită în 1959) și o altă operă comică, *Păcală* (1956).

Încă de la începutul activității componistice, lucrările sale au dovedit în mod concludent că melodiile populare țărănești pot servi ca material tematic al unor ample lucrări simfonice și dramatice. Semnificația lui Dragoi în istoria muzicii românești constă astfel, înainte de toate, în faptul că, în acea perioadă de dezvoltare a muzicii profesionale românești, cînd, între 1920—1930, compozitorii erau preocupați de a făuri un limbaj muzical autohton, el a reușit să pună într-o lumină nouă valoarea artistică a muzicii țărănești.

În privința structurii melodice a citatelor folosite de Dragoi în lucrările sale mai ample, trebuie remarcată o anumită preferință a compozitorului — probabil sub influența cîntecelor și a dansurilor populare bănățene — pentru modurile pur diatonice. Astfel, o caracteristică nu mai puțin frecventă a muzicii țărănești, anume aceea a treptelor mobile (atît de amplu exploatată, de exemplu, de Béla Bartók, iar la noi, între alții, și de Paul Constantinescu, mai ales în *Triplul Concert*), are un rol limitat în lucrările sale. Menționăm acest

[1] Edit. Mentor, Timișoara.
[2] Ibidem.
[3] Ibidem.

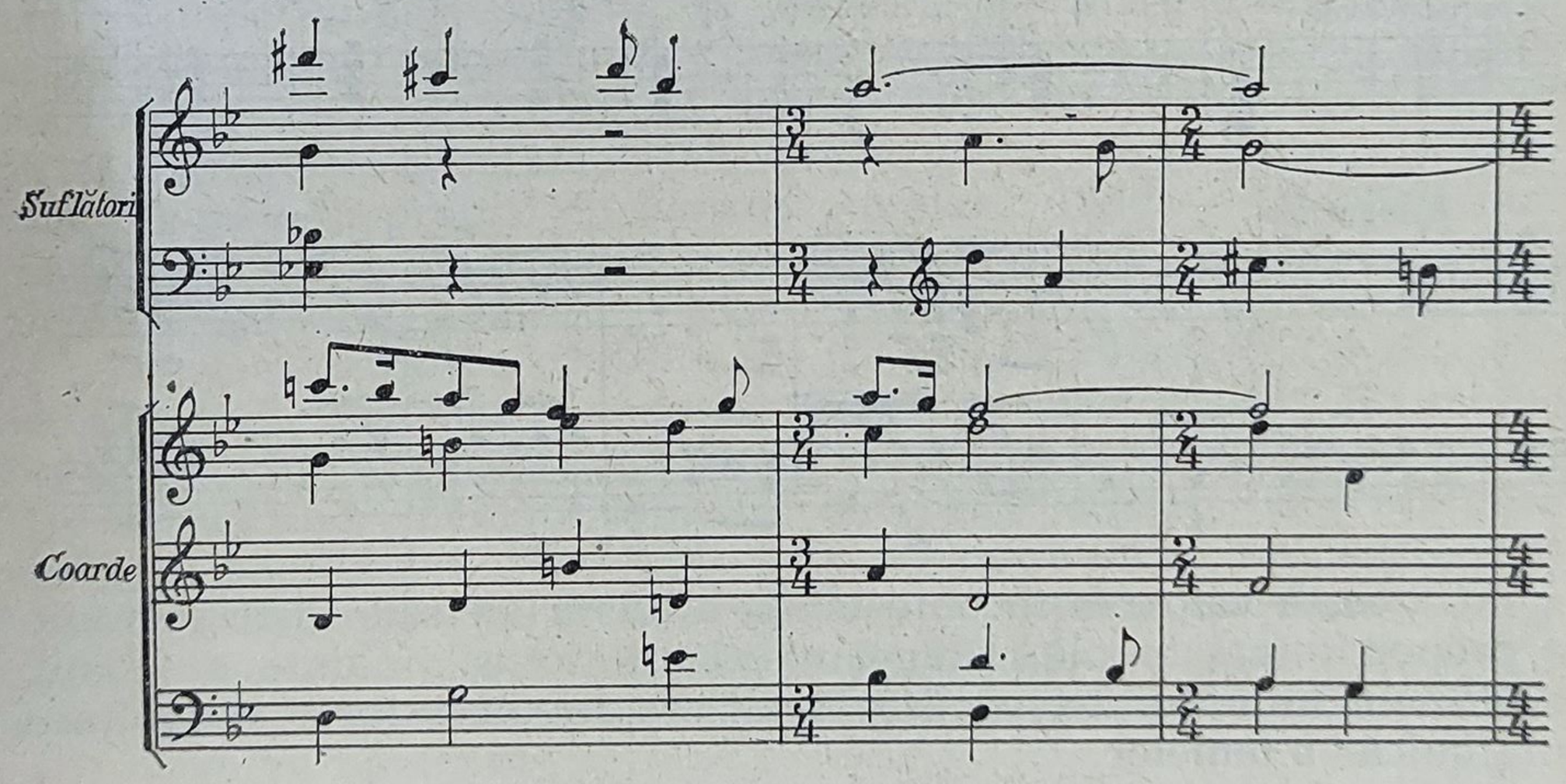
aspect nu ca o scădere, ci doar ca o notă particulară a stilului său, provenită dintr-o selecțiune afectivă a compozitorului, manifestată față de anumite elemente ale folclorului, atît de divers în privința structurii sale melodico-ritmice.

Caracterizînd, în prefața culegerii de melodii populare din *Valea Almăjului* (1928), structura doinelor bănățene, Dragoi spune: „În comparație cu cea din Ardeal, ea este mai clară și mai senină, nu este atît de tînguitoare și jalnică". Aproape toate lucrările sale dovedesc această preferință pentru melodii „clare și senine".

Dragoi a fost printre cei dintîi compozitori de la noi care au acordat importanța cuvenită laturii ritmice a folclorului țărănesc, situat și din acest punct de vedere deasupra celui orășenesc-lăutăresc, uniform ca structură ritmico-metrică.

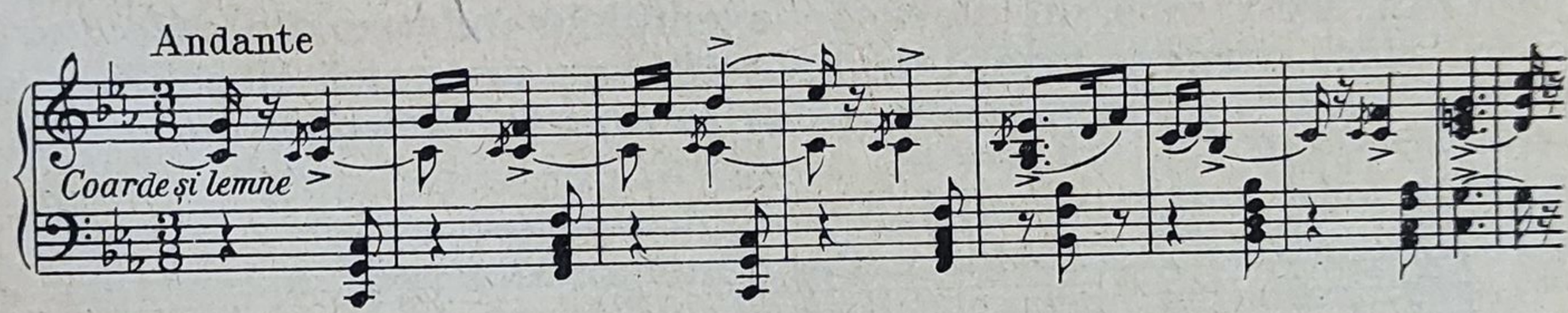
În studiul introductiv al culegerii de *303 colinde*, în care găsim melodii din diferitele regiuni ale Transilvaniei, referindu-se la marea diversitate a formelor metrico-ritmice ale colindelor, Dragoi spune: „Priviți și vă minunați! Priviți ritmurile măsurilor de $\frac{5}{8}$ și $\frac{6}{8}$! Sînt între ele ritmuri neînchipuite și neîntrebuințate chiar de cei mai mari muzicanți! Și dacă mai adaug că aceste ritmuri se află într-o colindă de 4—6 măsuri de lungă (deci o frază muzicală), e de admirat o invenție ritmică atît de bogată, atît de genială a poporului nostru".

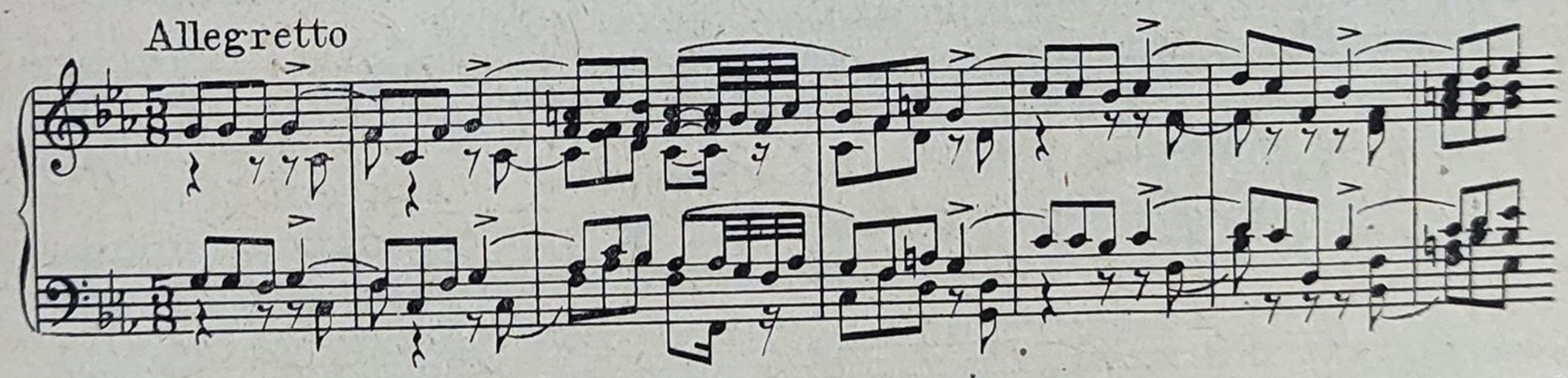
Am mai amintit că în primii ani ai activității sale, în prelucrarea melodiilor populare, Dragoi găsește soluții armonice care, pe vremea aceea, în muzica românească, erau de un surprinzător inedit. În acest sens, în afară de exemplele extrase din *Miniaturi pentru pian*, cităm și modul de înveșmîntare armonică și polifonă a melodiei populare din partea a treia (Bocet) a *Divertismentului rustic*.



Compozitorul nu a continuat însă investigațiile sale inovatoare în domeniul armoniei. În timp ce, de exemplu, Theodor Rogalski și Paul Constantinescu au lărgit mereu modul de exprimare armonică, Dragoi a manifestat cu timpul o atitudine conservatoare în privința alegerii mijloacelor armonice. Astfel, în multe din lucrările sale, melodii populare de autentică structură modală sînt înveșmîntate cu o armonie funcțională de tip clasic. Amintim aici că, pe lîngă lucrări compuse în limbaj folcloric, are și altele în care materialul tematic, de invenție proprie a autorului — ca de exemplu în Uvertura la opera *Horia*, tabloul simfonic *La moartea unei tovarășe*, cantata *Mai multă lumină* etc. — au o factură net „occidentală", concepută într-o haină armonică foarte apropiată de cea tradițională clasică.

Activitatea componistică a lui Dragoi a îmbrățișat toate genurile muzicale, de la miniatura pentru pian pînă la operă și oratoriu. În domeniul muzicii pentru orchestră, în afara celor două *Divertismente* menționate mai înainte, Dragoi a mai compus *Trei tablouri simfonice* (1922), *Rapsodia bănățeană*, *Două dansuri de pe Mureș* (1942), poemul simfonic *Povestea neamului* (pentru dezvelirea frescei pictorului Petrescu din sala Ateneului), suita pentru orchestră de cameră *Petrecere populară*, *Dixtuor pentru orchestră de coarde, suflători și pian* (1955), *Concertul pentru pian și orchestră* (1956), din care dăm mai jos două dintre cele mai caracteristice melodii populare folosite de Dragoi în această lucrare :

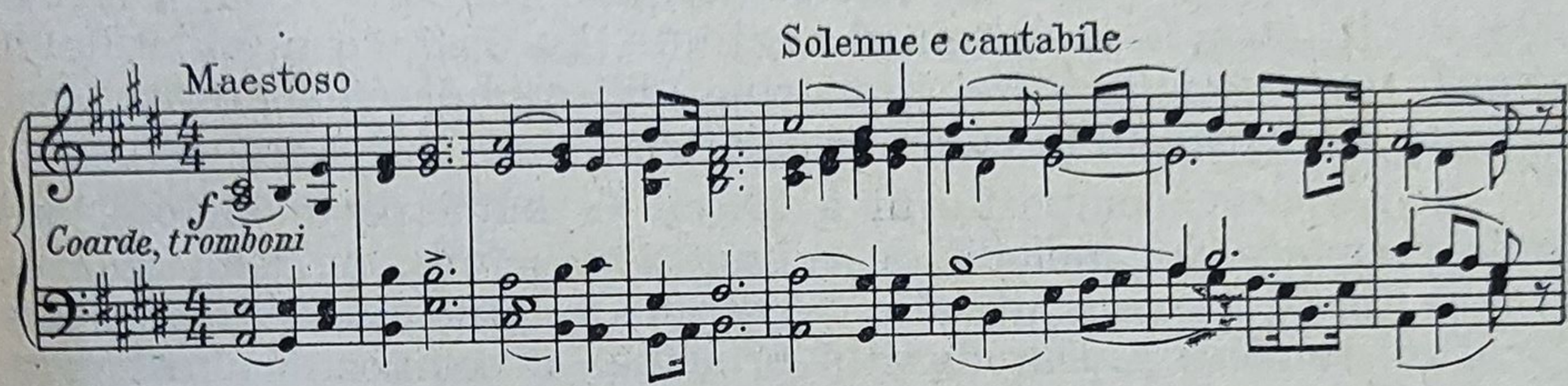




Cu toată valoarea incontestabilă a lucrărilor sale instrumentale de proporții mai ample, Dragoi excelează totuși, înainte de toate, în formele miniaturale, a căror realizare nu necesită o dezvoltare „simfonică" a temelor.

Pentru a evita riscul ca temele populare, supuse unui travaliu tematic de tip clasic, să-și piardă specificul lor, Dragoi le înlocuiește cu procedee de dezvoltare bazate pe repetarea ideilor muzicale în diferite tonalități, schimbînd doar înveșmîntarea lor armonico-contrapunctică ; astfel de procedee de dezvoltare au în mod aproape inevitabil un caracter static, pe care Dragoi caută să-l atenueze — ca în *Concertul pentru pian*, care, între toate lucrările sale instrumentale, are forma cea mai amplă — prin abundența ideilor muzicale cu caracter contrastant.

Deoarece compozitorul are o înclinație deosebită pentru un mod de exprimare prin excelență vocal, „scriitura corală" manifestată prin menținerea aproape constantă de patru voci reale este folosită în general și în lucrările sale de orchestră.



Deși în genul muzicii corale aceasta constituie o indiscutabilă calitate, în muzica simfonică o asemenea scriitură are drept rezultat o masivitate constantă a sonorității și o anumită uniformitate a coloritului orchestral.

De-a lungul activității sale componistice, Dragoi acordă genului coral o importanță deosebită. În afară de un mare număr de prelucrări de melodii populare — *6 coruri bărbătești pe teme populare*, 1926, *Bănățeana*, pentru cor bărbătesc, 1929, *30 coruri din comuna Belinț*, bărbătești și mixte, 1935, *Cîntec și joc*, coruri mixte *a cappella*, cu melodii proprii cu versuri populare, 1956 — Dragoi a mai compus cîntece de masă, cantata *Mai multă lumină* (1951) și oratoriul *Povestea bradului* (1952).

Lucrările corale *a cappella* ale lui Dragoi reprezintă latura cea mai populară, cea mai cunoscută, a întregii sale creații ; în majoritatea lor, aceste coruri constituie prelucrări la un nivel de înaltă măiestrie a unor melodii populare autentice, a căror expresivitate capătă o amplificare deosebită prin înveșmîntarea lor armonică. Privită în ansamblul ei, creația corală a compozitorului constituie o organică continuare a celor mai bune tradiții românești în acest domeniu, reprezentînd imagini muzicale deosebit de pitorești ale vieții țăranilor bănățeni.

Dar dintre lucrările care, la apariția lor, au trezit în viața noastră muzicală ecoul cel mai puternic, a fost, fără îndoială, opera sa *Năpasta*. Salutată de cercurile muzicale ca prima noastră operă națională, premiera *Năpastei* a constituit pentru compozitor un adevărat triumf. George Breazul afirma că *Năpasta* reprezintă opera de demonstrație culturală într-o vreme cînd era știrbită încrederea multora în ceea ce privește posibilitatea creării operei naționale.

Alegerea piesei lui Caragiale ca libret de operă (cu oarecare prescurtări) a fost determinată, probabil, în primul rînd, de marea ei forță dramatică, precum și de faptul că, acțiunea petrecîndu-se în mediul rural, îi oferea compozitorului posibilitatea de a valorifica în felurite forme melodiile populare (în arii, ansambluri, coruri, comentariu orchestral etc.). Un alt motiv l-a constituit însă și orientarea oarecum generală a intelectualității românești de a vedea viața de la țară în întreaga ei realitate, cu toate contradicțiile ei sociale; se reacționa astfel împotriva idilismului semănătorist, care prezenta viața satului în culori trandafirii.

În *Năpasta*, compozitorul a folosit în bună parte melodii autentic populare (10 melodii de colind și un cîntec de joc), ceea ce conferă lucrării o semnificație deosebită în procesul de dezvoltare a muzicii românești. Dar meritul principal al compozitorului constă în faptul că în toate cazurile în care nu folosește citate, melodiile proprii sînt inventate într-un veritabil spirit popular, încît cu greu pot fi deosebite de cele de proveniență folclorică. În materie de muzică dramatică, folosirea mai abundentă de melodii autentic populare conține desigur și riscul unor anumite incongruențe între scenă și muzică. O melodie populară lirică (doina) sau epică (colind, baladă) este expresia stărilor emoționale ale aceluia care le-a dat viață și astfel — nefiind inventată potrivit diverselor situații scenice sau stărilor psihice ale personajelor dramei — ele trebuie *adaptate* de compozitor la necesitățile expresive ale momentului dramatic (prin armonie, adaosuri contrapunctice, orchestrație etc.). Dar oricît de iscusit ar fi un compozitor în procedeele de adaptare a sensului expresiv inițial al melodiei populare, va rămîne adeseori un rest care se opune unei integrale adecvări. Acestui fapt i se datorește caracterul epic al unor părți din *Năpasta*, în care compozitorul, cu scopul de a obține un maximum de autenticitate în redarea ambianței rurale și în caracterizarea personajelor, recurge la melodii populare.

Că există și cazuri în care o melodie autentic populară poate fi investită cu o precisă funcție dramatică, cu o indiscutabilă forță de caracterizare a personajului, o dovedește sfîrșitul povestirii lui

Ion, în care, o melodie de colind, din aceeași culegere, tălmăcește deosebit de sugestiv starea psihică a acestui personaj care, cu mintea tulburată, obsedat de viziunea Maicii Domnului, povestește cum a scăpat din ocnă.

Folosind material folcloric ca element important în construcția unei lucrări dramatice atît de ample, Dragoi a reușit să demonstreze bogăția și forța expresivă a muzicii țărănești față de toți denigratorii ei, între care unii mergeau atît de departe, încît afirmau că „este o greșeală să se îndrepte fondul muzicii românești către melodia din popor, pentru că melodia populară românească nu este bogată în varietăți de expresie ca muzica italiană bunăoară“ [1].

Infirmînd asemenea teorii, izvorîte din necunoașterea, de către unii, a muzicii populare, *Năpasta* a dat un impuls puternic compozitorilor de toate genurile, de a se orienta spre muzica populară ca izvor de inspirație. Rolul istoric al operei *Năpasta*, în procesul de dezvoltare a muzicii românești mai noi, trebuie văzut în primul rînd din acest punct de vedere.

În afară de *Năpasta*, Sabin Dragoi a mai compus alte trei opere : *Kir Ianulea* (1937, pe un libret de Radu Urlățeanu, după piesa cu același nume a lui Caragiale), *Horia* (1945, revizuită în 1959, pe un libret propriu, neexecutată pînă în prezent), *Păcală* (1956, pe un libret propriu) și opera-oratoriu (mister dramatic) *Constantin Brâncoveanu* (1929, pe text de Sandu Tudor).

Cu excepția acesteia din urmă, muzica celorlalte opere menționate mai sus nu se ridică la nivelul artistic și forța expresivă a celei din *Năpasta*. În ciuda faptului că opera comică conține o scenă — cea a lui Aghiuță și țăranul — care, grație excelentei caracterizări a celor două personaje și a atmosferei dramatice, reprezintă una din realizările cele mai izbutite ale întregii noastre muzici dramatice, celelalte părți ale operei nu au aceeași expresivitate melodică și forță de caracterizare a personajelor. În privința stilului acestei lucrări amintim că, pornind de la intenția unei caracterizări mai „realiste“ a celor două medii deosebite în care se desfășoară acțiunea operei comice *Kir Ianulea* (1937), Dragoi folosește în muzica scenelor care se petrec în mediul orășenesc un limbaj inspirat mai mult din romanță, adeseori cu intenții parodistice, iar în scenele care se desfășoară în mediul rural, unul inspirat din folclorul țărănesc, cu o repercusiune și asupra structurii armonice care, spre deosebire de armonizarea mai convențională a melodiilor în stil de romanță, se disting prin inflexiuni modale.

---

[1] Revista „Profile literare“, 1928.

Din cele 6 tablouri care alcătuiesc opera *Horia*, 5 au ca subiect unele din principalele momente ale evenimentelor ce au precedat răscoala din 1784, ultimul tablou înfățișînd pătimirea lui Horia.

Judecînd după partitură, caracterul lucrării, mai curînd de oratoriu scenic decît de operă, provine dintr-un exces de „cantabilitate", dintr-o aproape neîntreruptă succesiune de linii melodice, modelate după același tip al colindului, fie că ele apar în părțile solistice, în ansambluri sau în episoadele pur orchestrale. Caracterul de oratoriu al operei *Horia* este accentuat și de substrucțiunea armonico-contrapunctică de factură corală, în care predomină scriitura la patru voci.

Opera-oratoriu *Constantin Brâncoveanu* este prima încercare la noi de a introduce în muzica dramatică elemente ale cîntării de strană. Folosind scriitura contrapunctică într-o măsură mai amplă decît în alte lucrări ale sale, Dragoi a realizat această lucrare, de o deosebită expresivitate, într-un stil apropiat de cel al *Liturghiei pentru voci bărbătești*, o lucrare corală reprezentativă a lui Dragoi.

Deși calitatea artistică deosebită a creației lui Dragoi se datorește în primul rînd materialului tematic împrumutat în bună parte din folclor, faptul în sine, al prezenței masive a melodiilor populare, nu ar putea determina valoarea lucrărilor lui Dragoi, dacă compozitorul nu ar dispune de acea forță creatoare grație căreia el amplifică potențialul expresiv al melodiilor populare printr-o ingenioasă folosire și valorificare a tuturor mijloacelor de exprimare — armonice, polifonice și construcție formală — care stau la dispoziția compozitorului de profesie.

FILIP LAZĂR (18.V.1894—3.XI.1936)

Studiind între 1909—1912 teoria și solfegiul cu Kiriac și compoziția cu Castaldi, Filip Lazăr este unul dintre puținii foști elevi ai Conservatorului din București care (cu excepția doar a unor

lucrări cu caracter de școală, compuse între 1915 și 1921), la fel ca și Andricu, se îndreaptă încă de la început pe făgașul unei creații cu evidente trăsături naționale. Se pare că aici influența lui Kiriac a avut un rol important, după cum, mai tîrziu, exemplul lui Enescu și relațiile personale ale lui Lazăr cu Béla Bartók au avut darul de a contribui la cristalizarea — cel puțin pentru un timp — a concepțiilor sale estetice și a limbajului său, alimentat substanțial din izvoarele folclorice. Acestea se pretează, după cum am văzut în cele precedente, la cele mai diverse tratări, sub aspectul tehnicii compositice; fiind în contact direct cu viața muzicală din străinătate [1], Lazăr a fost tentat să încerce, pe rînd, o bună parte dintre aceste tehnici, caracteristice curentelor apusene, în cadrul cărora a utilizat o tematică cvasi-populară.

În prefața lucrării *Filip Lazăr* de Vasile Tomescu, Mihail Jora arată: „Lazăr era un entuziast. Orice prilej îl îndemna să scrie — cu aceeași plăcere, cu aceeași îndemnare — lucrări diferite ca stil și ca înfățișare. Își punea întotdeauna problema găsirii unui drum nou, în creațiile sale succesive, și aceasta a dăunat oarecum unității ei. Dar Filip Lazăr nu a apucat să-și spuie ultimul cuvînt. Dacă nu s-ar fi stins atît de timpuriu, ar fi adus fără îndoială o originalitate, grea și masivă contribuție în literatura muzicală contemporană, ea ar fi strălucit și dăinuit de-a lungul anilor".

Această aluzie la frecventele schimbări de stil ale lui Filip Lazăr se referă, înainte de toate, la ultimele sale lucrări ca, bunăoară, *Tabloul simfonic „Ring"* (o imagine muzicală a unui meci de box), *Muzica pentru Radio*, *Concertele pentru pian și orchestră, nr. 2 și 3*, precum și *Concertul pentru orchestră de cameră* (baterii și 12 instrumente). (La acestea se pot adăuga, probabil, și cele două lucrări scenice ale compozitorului — un balet și o operă-cantată — ale căror partituri s-au pierdut). Lucrările scrise înaintea acestora, cu o melodică inspirată din muzica populară, lasă să se vadă o influență a lui Bartók, iar în *Sonata pentru pian* armonia are, în general, o amprentă franceză.

Cu toate că exemplele date de creația lui Enescu și Bartók ar fi fost suficiente pentru a-l convinge că prin transfigurarea personală a substanței populare se poate ajunge la un stil pe cît de personal, pe atît de larg în privința posibilităților de exprimare,

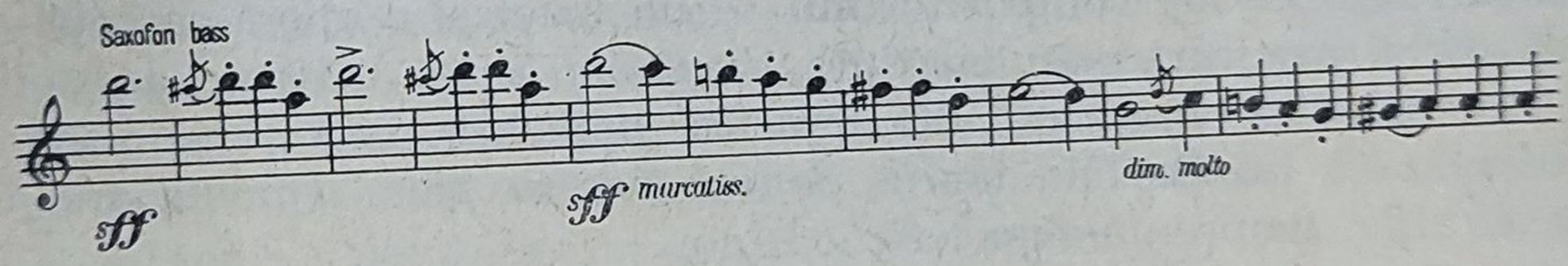
---

[1] F. Lazăr a trăit mai mult la Paris și a întreprins turnee prin diverse țări.

Filip Lazăr se temea, pare-se, de efectul „uniformizant" al muzicii populare. Cel puţin aşa se poate deduce din cele afirmate în cadrul unui interviu : „Am început întîi să scriu în tradiţia românească, bazîndu-mă pe inspiraţia folclorică. La noi, Brăiloiu şi Dumitru G. Kiriac, acum doi ani, reprezintă «oameni de ştiinţă». De atunci m-am emancipat de dînşii. Ca şi Stravinski de după «Noces» m-am întors cu «Ring», «Muzica pentru Radio» şi «Concerto grosso» spre o artă mai laconică, ca şi spre o limbă mai perfect muzicală" [1]. Într-un alt interviu, acordat aceluiaşi critic muzical, Lazăr spunea între altele : „Orice artist are datoria de a merge de la particular la general, şi de a descoperi «patria mamă» în micul colţ de pămînt care este al său. Dacă nu mai privesc cu multă bunăvoinţă *Suita* mea *valahă pentru orchestră*, *Suita* mea *pentru pian* sau *Sonata* mea, aceasta nu din cauză că vreau să-mi trădez sau să-mi reneg scumpa mea Românie natală ; nu te vindeci nici de copilăria ta, nici de patria ta. Este numai fiindcă tind din toate puterile spre o muzică mai puţin pitorească, spre o muzică pur «muzicală»" [2].

Trebuie remarcat aici că, într-adevăr, toate lucrările lui Lazăr, inspirate din folclor, compuse pînă la lucrările sale de proporţii mai mari — vocale şi instrumentale — rămîn în sfera pitorescului, în conţinut şi limbaj. *Suita valahă* (extrasă din piesele în formă de miniatură ale celor două suite pentru pian), corurile, *Pastoralele pentru voce şi pian* (pe versuri de Şt. O. Iosif), *Scherzo-ul pentru orchestră „Ţiganii"* (1925), *Două dansuri româneşti pentru pian* (1925) sînt inspirate, în general, din viaţa de la ţară şi din peisajul

F. Lazăr — *Ţiganii*



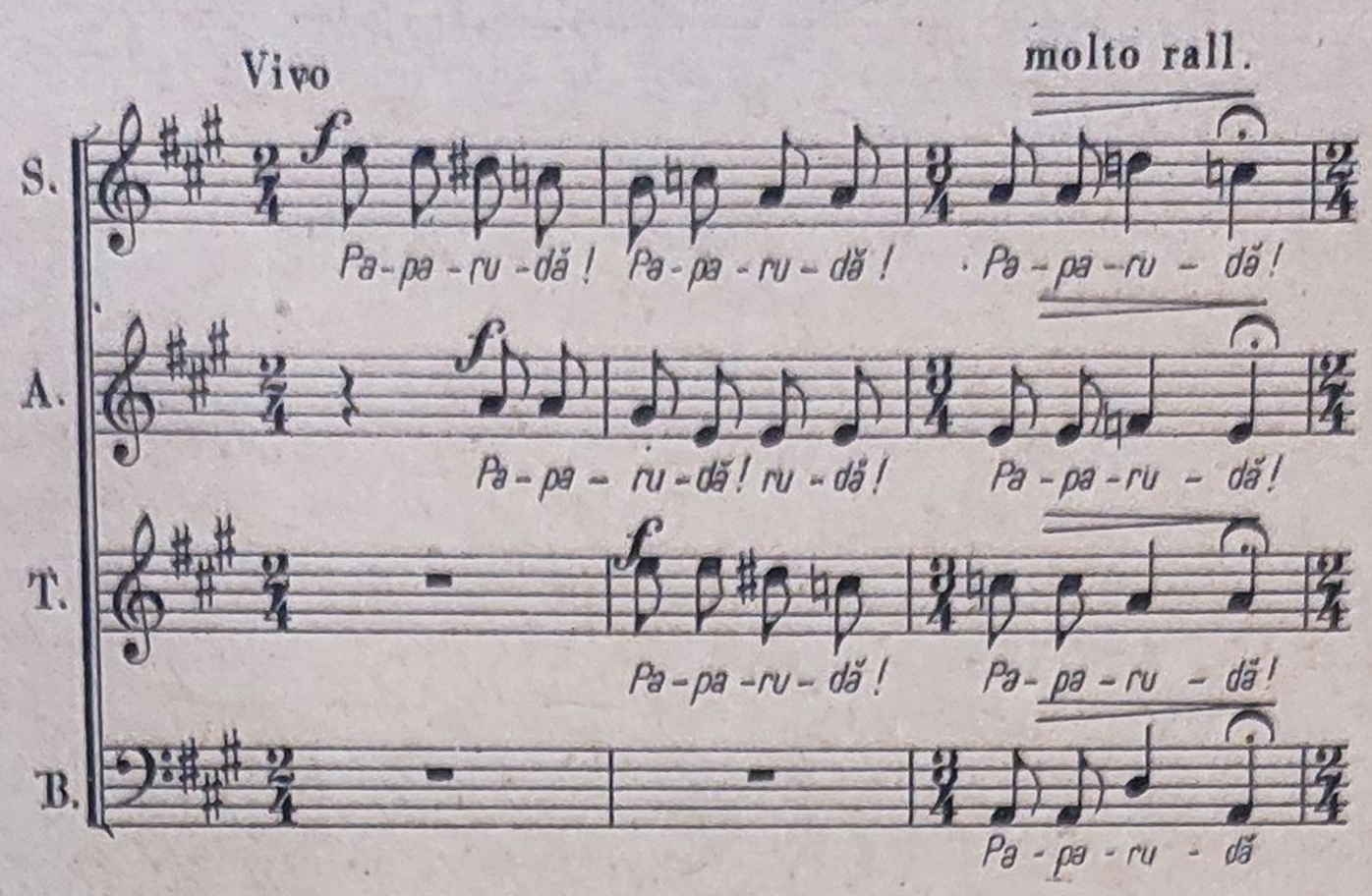
românesc. Piese ca *Dor de crîng* (1924), *Paparudele* (1924), *Carul cu boi*, *În lunca Bistriţei* etc. nu-şi puteau căpăta autenticitate decît graţie „culorii locale", în melodie, în acompaniament.

---

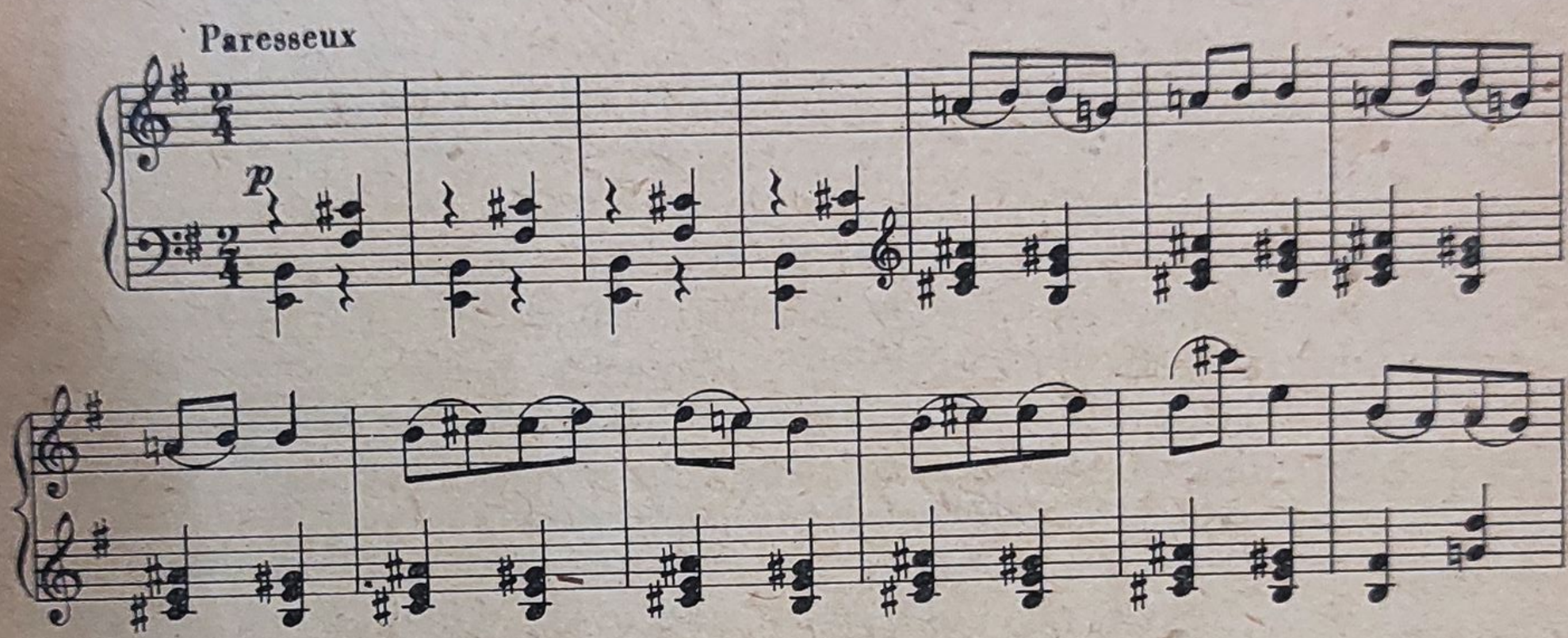
[1] V. Tomescu, *Filip Lazăr*, Editura muzicală, Bucureşti, 1963, pag. 47.

[2] Apărut în „Guide du Concert et du Disque", noiembrie 1936 ; vezi şi V. Tomescu, *Op. cit.*, pag. 48.

F. Lazăr — *Paparudele*

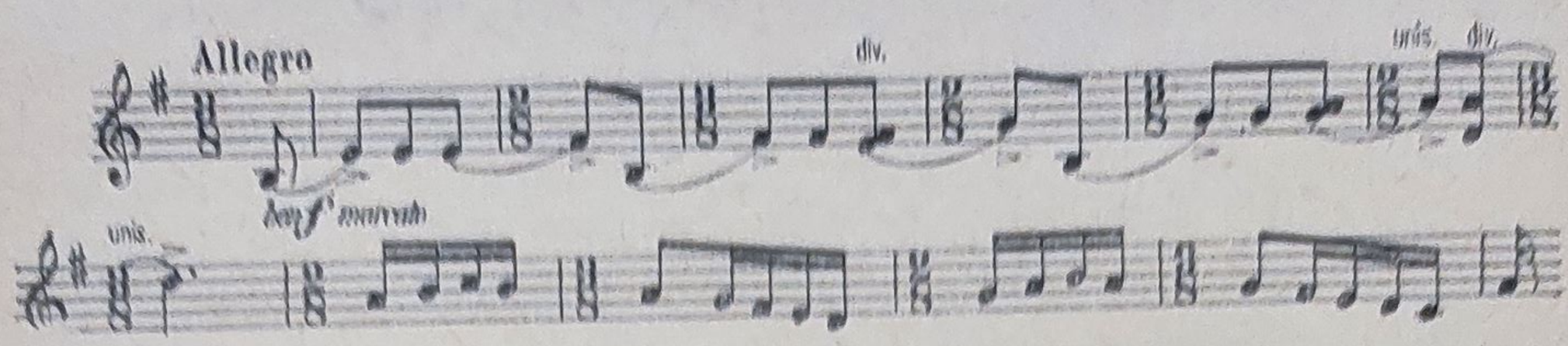


F. Lazăr — *Car cu boi*



Toate aceste lucrări cu caracter românesc sînt scrise în formă de miniaturi.

Ca urmare poate a unei insuficiente cunoașteri a muzicii populare, a diversității dialectelor ei, precum și a virtualităților ei melodico-polifone și armonice, era oarecum firesc ca, limitîndu-se doar la pitorescul culorii locale, Lazăr să nu ajungă la realizarea unor lucrări cu caracter românesc de o mai largă amploare. Cu toate acestea, chiar în compozițiile în care el urmărește să se sprijine pe un limbaj mai „pur muzical", ca de exemplu *Concerto grosso* sau *Muzica pentru Radio*, în structura melodică pătrund unele întorsături melodice de proveniență populară.



Forma și scriitura *Muzicii pentru Radio*, apropiată de polifonia barocului, dovedește că atenția lui Lazăr fusese captată de puternicul curent neoclasic al timpului, îmbrățișat de cei mai de seamă compozitori contemporani lui.

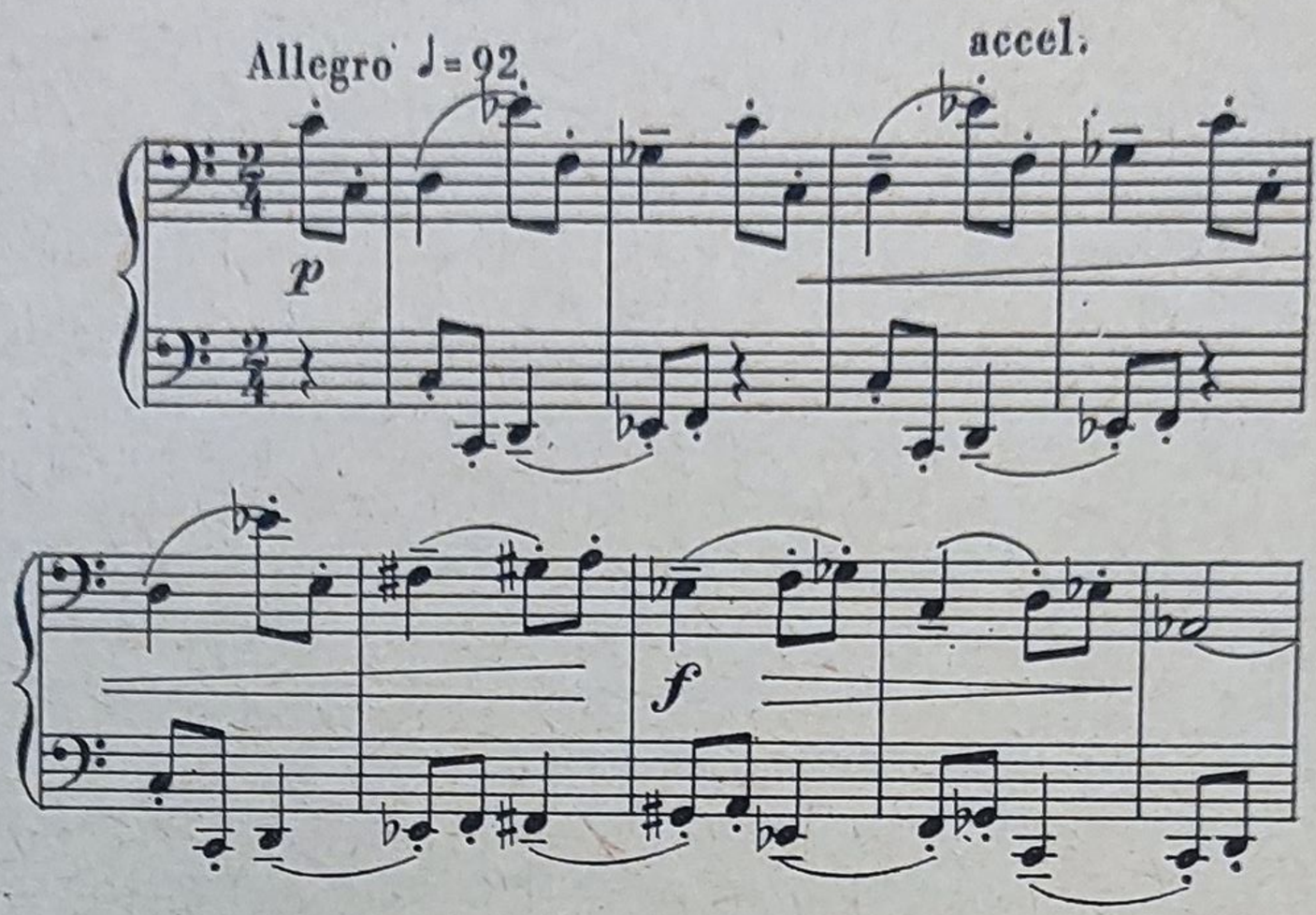
Se știe că Stravinski, după ce realizase o seamă de lucrări în care elementele muzicii populare au un rol hotărîtor (*Petruşka, Serbarea primăverii, Nunta, Povestea soldatului* etc.), ceea ce i-a asigurat o faimă mondială, a întrerupt brusc orientarea sa „națională" de pînă atunci și, în continuare, a compus sub lozinca „înapoi la Bach", făurindu-și un nou stil polifonic, bazat pe acel element care, în lucrări anterioare, era aproape cu totul absent ; din noul său mod de exprimare, Stravinski a exclus cu desăvîrșire orice element melodic popular. Bartók, de asemenea tributar pentru un timp curentului neoclasic, a rămas fidel și muzicii populare, realizînd bunăoară în cel de-al doilea *Concert pentru pian*, pe baza melosului popular, o lucrare reprezentativă pentru curentul neoclasic. De altfel, elemente populare se găsesc și în lucrările altui reprezentant de seamă al curentului — Alfredo Casella — încît adoptarea de către Filip Lazăr a esteticii curentului neoclasic nu implica în mod necesar abandonarea surselor melodiei autohtone. Ar fi, însă, nejust să facem dintr-un criteriu de stil, unul de valoare.

În bună parte, indiferența lui Lazăr față de o mai accentuată originalitate a limbajului se poate atribui și faptului că neoclasicismul, la care aderase după un timp, reprezenta o reacție față de individualismul exacerbat al romantismului, și opunea subiectivismului acestuia valorile „obiective" ale muzicii — idealul de perfecțiune a formei. Or, din acest punct de vedere, compozițiile lui Filip Lazăr, enumerate mai sus, sînt pline de interes și fac parte din categoria acelor lucrări românești din acea vreme care dovedesc calități deosebite în ceea ce privește logica construcției și a echilibrului formal.

Astfel, ar fi nejust de a-l eticheta pe Filip Lazăr drept un epigon ; căutîndu-și drumul în definirea personalității sale artistice, el a înclinat desigur cînd spre unul, cînd spre altul din curentele muzicale care s-au succedat, dar nu a copiat în mod impersonal

stilul nici unuia dintre reprezentanții de frunte ai acestor curente, care, în multe cazuri, și-au schimbat ei înșiși — ca de pildă Stravinski — concepțiile lor estetice. Ceea ce în cazul lui Filip Lazăr a derutat oarecum pe criticii noștri, a fost apariția în structura melodică, mai ales a ultimelor sale lucrări, a unor intervale și succesiuni de intervale (mari salturi melodice) ce nu se întîlnesc în

F. Lazăr — *Concert pentru pian și orchestră*



folclorul nostru niciodată, dar care, în procesul lent de „universalizare" a stilului național, au devenit un element constitutiv al limbajului multora dintre compozitorii noștri care, pînă acum cca. 10 ani, s-au exprimat cu ajutorul unui mai pronunțat limbaj folcloric. Temele și modul lor de dezvoltare din *Sonatina pentru pian*, *Sonata pentru vioară și pian* și din *Cvartetul nr. 2* de Mihail Jora, sau ideile principale ale *Concertului pentru orchestră* de Marțian Negrea și ale recentelor lucrări ale lui Tudor Ciortea sînt numai unele din exemplele care arată clar modificările intervenite în invenția melodică a unor compozitori adepți ai școlii naționale.

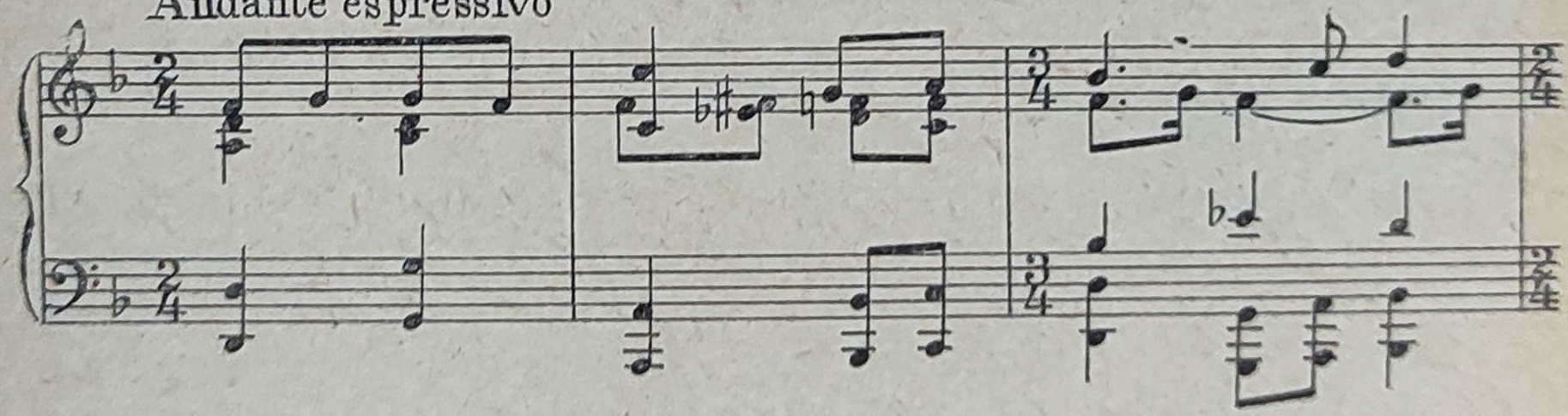
MIHAIL ANDRICU (22.XII.1894)

În anii care au urmat discuțiilor purtate în coloanele revistei „Muzica", teoriile cu privire la posibilitățile de făurire a unei școli naționale au căpătat o confirmare tot mai convingătoare prin lucrările mai multor compozitori, care începuseră să se inspire din folclorul rural ignorat pînă atunci. Astfel, în ciuda orientării, de aproape două decenii, spre cultura franceză a unora dintre compozitorii noștri, legătura cu izvoarele autohtone nu a fost totuși în-

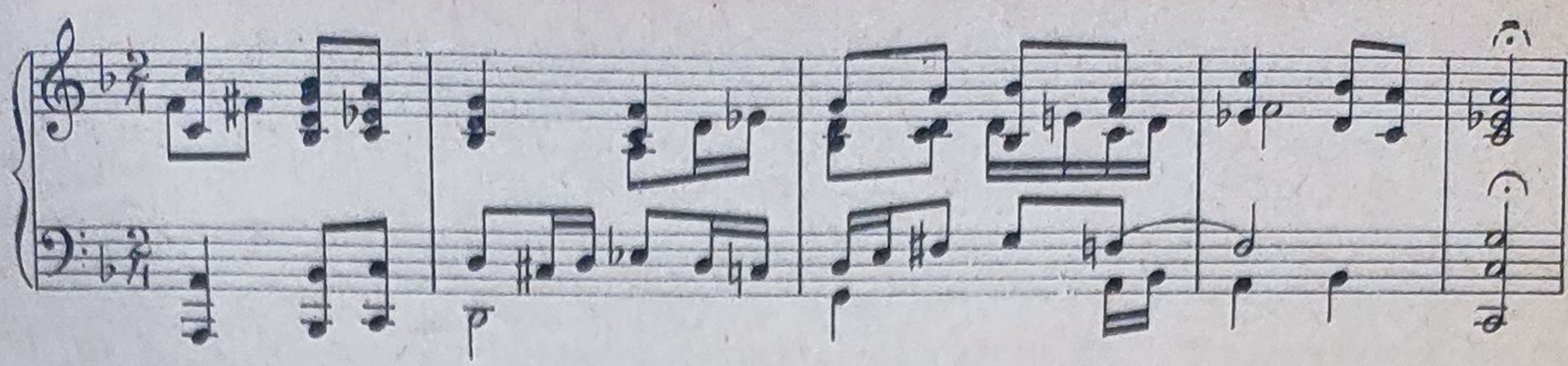
treruptă. Deşi în primii douăzeci de ani ai secolului XX ele se restrîngeau, după cum am arătat, aproape numai la genul muzicii vocale, reluarea firului tradiţional de valorificare a elementului popular începuse să se manifeste şi în alte ramuri ale creaţiei muzicale româneşti.

Trecînd în revistă datele la care au fost compuse primele lucrări ce anunţau extinderea mişcării folclorice şi asupra celorlalte genuri muzicale, vom putea constata că ele se înscriu în prima jumătate a celui de-al treilea deceniu al secolului nostru şi sînt legate de activitatea unor compozitori răsfiraţi în diferitele centre culturale ale ţării — Iaşi, Bucureşti, Cluj şi Timişoara. Toţi aceştia îşi făcuseră studiile la Conservatoarele din Leipzig, Praga, Milano etc.

În condiţiile accentuării crescînde a contradicţiilor dintre curentele muzicale apusene, muzica populară ţărănească oferea o solidă platformă de creaţie pentru compozitorii români. Spre aceasta şi-a îndreptat privirile şi Mihail Andricu, cînd, după primele două lucrări, *Poem pentru pian şi orchestră, opus 1* (1922) şi *Suita pentru orchestră, opus 2* (1922), compuse încă sub influenţa muzicii franceze, firească la un fost elev al lui Castaldi, d'Indy şi Fauré, a căutat să imprime limbajului său muzical un hotărît caracter românesc, integrînd adeseori în creaţia sa material tematic de autentică provenienţă populară. În prima lucrare de acest fel, *Trei tablouri simfonice, opus 3* (1924), în care sînt folosite melodii populare extrase din culegerea făcută de Béla Bartók în Bihor, alegerea temelor de către Andricu nu este întîmplătoare; în locul celor mai caracteristice melodii pentru dialectul bihorean, compozitorul le-a preferat pe acelea care, în urma structurii lor mai apropiate de major-minor, decît de modurile arhaice [1], puteau fi integrate fără dificultate într-o gîndire armonică apropiată de tradiţiile clasico-romantice. Armonia modală va avea abia mai tîrziu un rol mai însemnat în creaţia lui Andricu.



[1] Melodiile cele mai originale din această culegere au la bază modul lidian.



Atașamentul față de tradiția clasică explică și constanta preferință a compozitorului pentru forma sonată. Restrîngerea însă la o sferă expresivă limitată îl obligă însă să aducă oarecare modificări formei sonată, mai ales privind partea de travaliu tematic.

Cu *Patru novelete pentru coarde și pian, opus 4* (1928), Andricu atacă pentru prima oară genul muzicii de cameră ; la aceasta se va întoarce adeseori, creația sa cuprinzînd o *Sonată pentru vioară și pian, opus 33* (1944), un *Cvartet de coarde, opus 14* (1930), un *Trio pentru suflători, opus 28* (1939), două *Cvintete*, unul *pentru coarde și pian, opus 27* (1939), altul *pentru suflători, opus 77* (1955), și două *Octete*, unul *opus 8* (1928), *pentru coarde și suflători*, și altul, *opus 90* (1960), *pentru suflători*. Acest gen este deosebit de potrivit modului său de exprimare, concis și clar, pentru scriitura sa transparentă.

Lucrarea care urmează după *Novelete*, anume *Simfonia de cameră, opus 5* (1926) — al cărei instrumentar nu trece dincolo de cel clasic, decît doar prin includerea pianului — demonstrează și ea vădita înclinație a compozitorului pentru muzica de cameră, în care linia are o evidentă preponderență față de culoare.

Muzica lui Andricu are în general un caracter stenic, optimist ; aparenta ei simplitate este voită, fiind expresia unui gust rafinat. Adept consecvent al specificului național, Andricu nu s-a mărginit numai la folosirea caracteristicilor melodico-ritmice ale cîntecelor și dansurilor țărănești, ci a căutat să redea în creația sa și modul de exprimare, redus la *esențial*, al muzicii populare. Fire antiromantică, străin de efuziuni și confesiuni sentimentale, înclinat spre raționalism, Andricu compune o muzică, care, în ceea ce are mai caracteristic, este expresia unui „constant sentiment de seninătate și echilibru spiritual“ [1] și astfel, în creația sa, anumite stări emoționale, adeseori de nuanță bucolică, au un rol predominant.

Conținutul emoțional, chiar și al celor mai ample forme simfonice, se află într-o stare de virtualitate — ca viitorul arbore într-o

---

[1] Aurel Stroe, „Probleme de concepție și stil în creația lui Mihail Andricu“, revista „Muzica“, nr. 3/1958.

sămînță — în materialul tematic care stă la baza lor. Calitatea temelor, potențialul lor expresiv sînt, în general, hotărîtoare asupra valorii întregii lucrări, indiferent dacă ele sînt de invenție proprie sau — ca bunăoară în cazul unora dintre compozitorii noștri — împrumutate din folclor. Dar valoarea unei simfonii — mai ales în ceea ce privește părțile concepute în formă sonată — este în funcție și de capacitatea compozitorului de a amplifica potențialul lor expresiv prin dezvoltare. În privința aceasta, în creația multor compozitori există adeseori un dezacord între forța expansivă intrinsecă a temelor și modul de dezvoltare a lor. Astfel, în unele cazuri, o simfonie poate fi deficientă sub aspectul unei insuficiente valorificări a potențialului de mișcare a temelor, iar în alte cazuri, din contra, sub aspectul unor dezvoltări mult prea ample, în contradicție cu caracterul lor static.

În creația simfonică a lui Andricu, raportul dintre teme și dezvoltare, dintre partea expozitivă a formei sonată și partea de travaliu tematic este mai întotdeauna bine echilibrat.

Temele lui Andricu, care stau la baza lucrărilor sale simfonice și de cameră, pot fi împărțite, cu unele excepții, aproximativ în trei mari categorii :

1. teme „acțiune" în general scurte, apropiate ca structură melodică de cîntecele populare de joc, cu un caracter dinamic, apte pentru a fi supuse, în forma sonată, unor dezvoltări ;

2. teme inspirate din melodiile de colind, cu un conținut meditativ, care stau la baza părților lente ale lucrărilor sale ;

3. teme cu caracter dansant, după modelul jocurilor noastre populare cu mișcare potolită.

Folosite mai ales în scherzourile și rondourile sale, acestea din urmă, în general, nu sînt supuse unor dezvoltări. În privința caracterului lor expresiv, prima și a treia categorie de teme aparțin aceleiași sfere emoționale de optimistă afirmare a vieții.

În ceea ce privește *construcția* temelor, indiferent de caracterul lor expresiv, se pot stabili următoarele caracteristici comune :

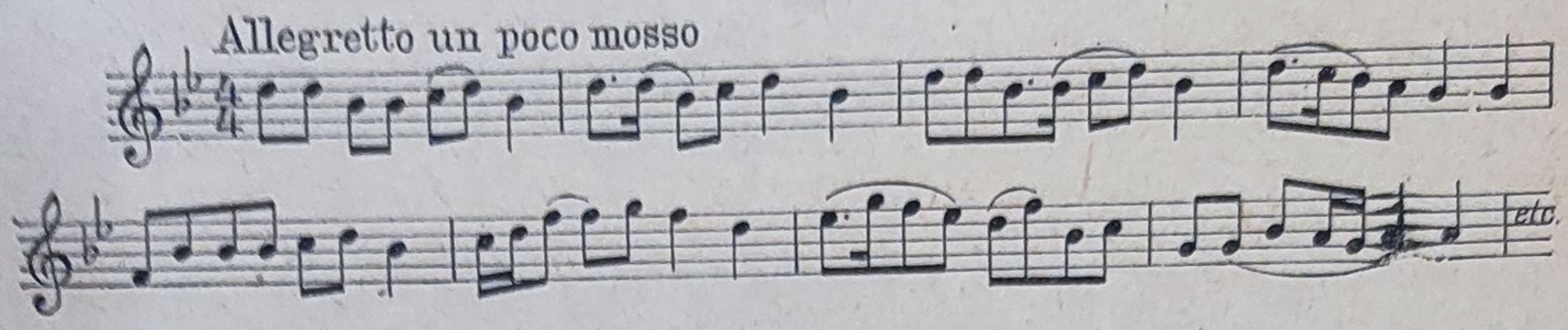
a) construcție riguros simetrică, pe baza repetării aproape identice a primei perioade, construită dintr-un singur sau cel mult două motive ;

b) în cadrul unui ambitus redus, cantabilitatea vocală a liniei melodice ;

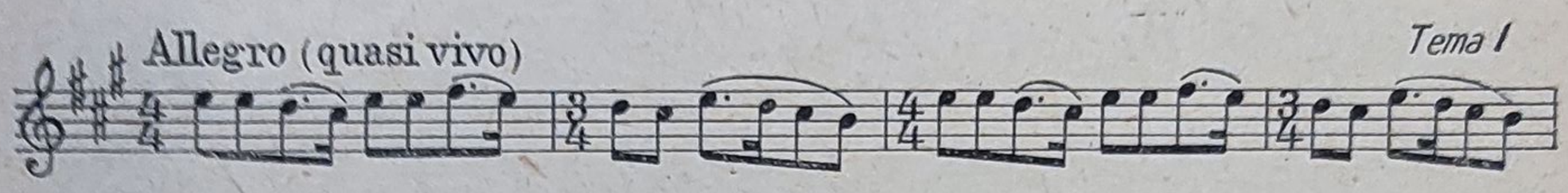
c) rolul predominant al arpegiului major în structura melodiei.

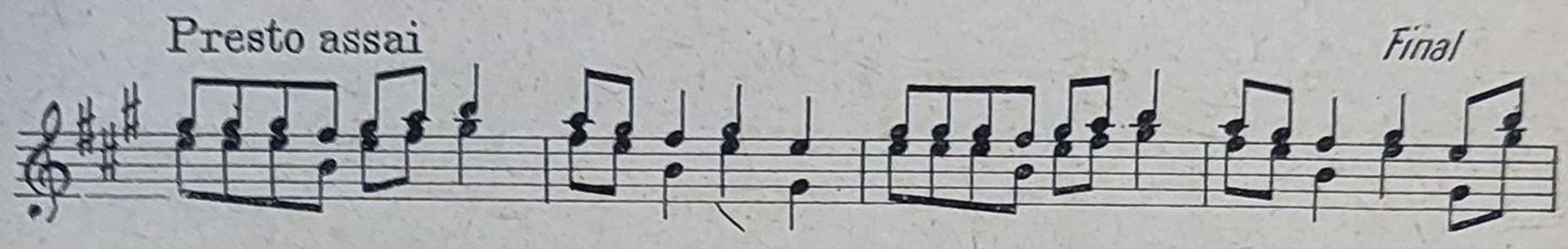
Următoarele exemple, extrase din lucrările lui Andricu, datînd din perioade de creaţie diferite, sînt lămuritoare în privinţa celor afirmate mai sus.

M. Andricu — *Simfonia de cameră*

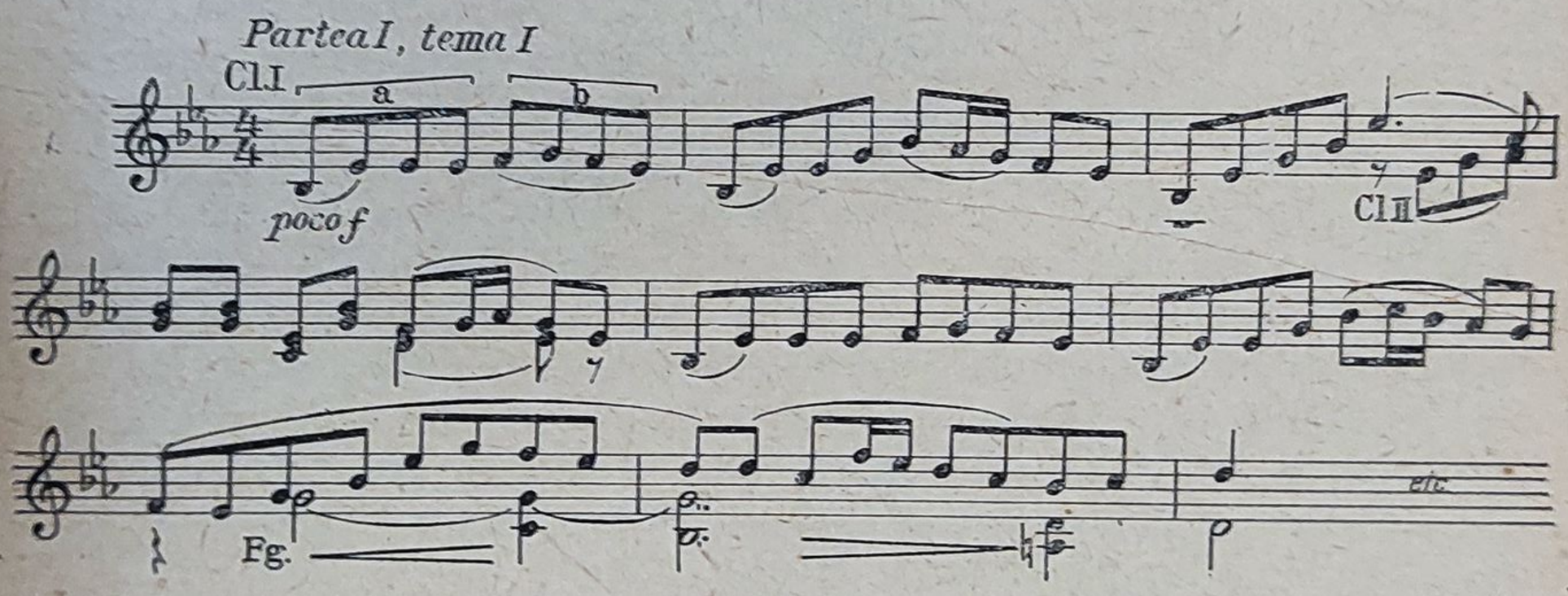


M. Andricu — *Cvartet de coarde*





M. Andricu — *Sinfonietta a IV-a*

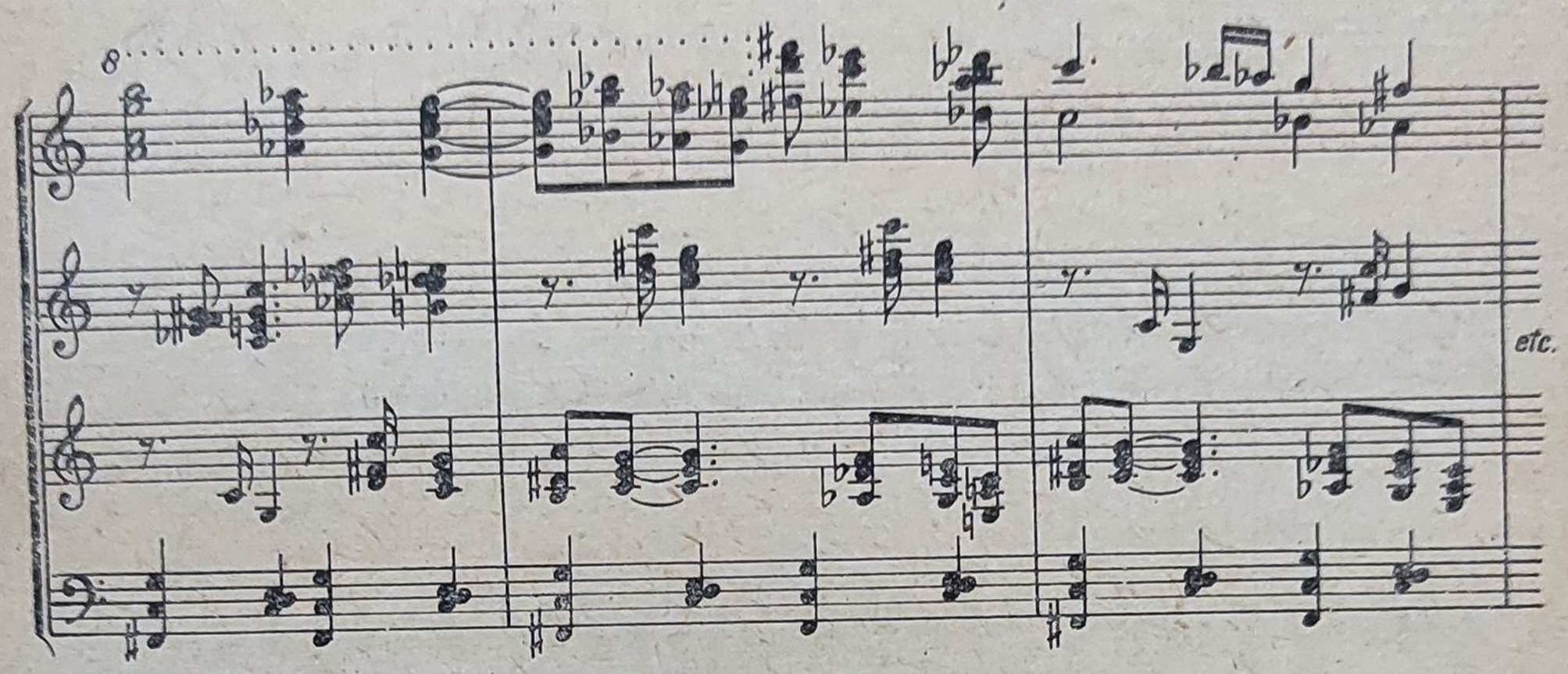


Teme de o asemenea construcţie şi, în general, structura melodică a unor lucrări întregi bazate pe astfel de teme cer şi o înveşmîntare armonică simplă, întemeiată pe relaţiile riguros funcţio-

nale ale acordurilor principale din tonalitate. Nu poate fi însă trecut cu vederea faptul că Andricu exploatează adeseori, în cadrul unei scurte succesiuni de acorduri, atît relații acordice modale, cît și grupuri de acorduri alterate.

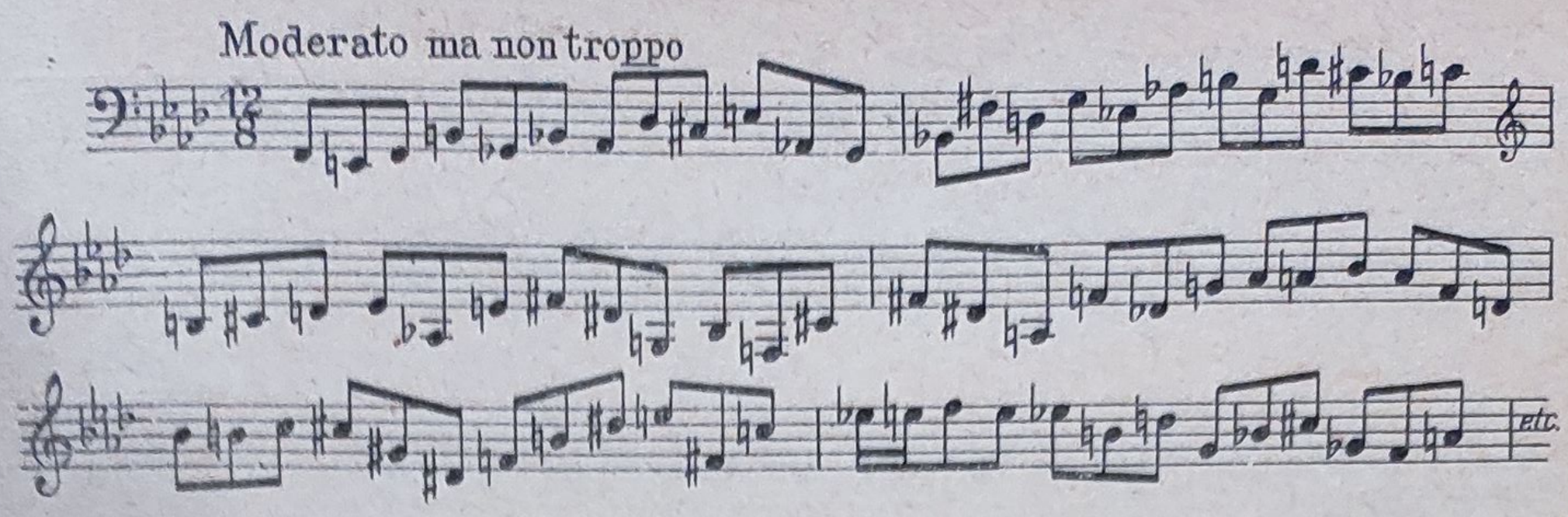
De îndată ce melodia capătă o structură cromatică, și armonia devine mai complexă, compozitorul folosește suprapuneri bi- și politonale sau chiar conglomerate de sunete.

M. Andricu — *Trei tablouri simfonice*



Desigur că, dacă am considera sfera emoțională a muzicii lui Andricu ca reducîndu-se la serenitate, la afirmarea epicuriană a vieții și la meditație, ar însemna să oferim doar o viziune îngustă, schematică, a personalității compozitorului. Un asemenea conținut emoțional are, desigur, un rol predominant în creația sa, dar aceasta nu exclude ca unele din lucrări să fie izvorîte din alte domenii ale vieții sufletești.

Încă în lucrările create pînă în 1936 — an în care au fost compuse cele *Patru capricii pentru orchestră, opus 24* — cînd începe perioada de deplină maturitate creatoare a compozitorului — găsim pe alocuri un fond emoțional deosebit de cel caracterizat mai sus. Astfel, primul dintre cele *Patru capricii* are un caracter fantezist și o notă de neliniște. Un asemenea conținut are repercusiuni și asupra formei și a modului de exprimare ; forma devine mai liberă, mai „capricioasă", melodia și ritmul capătă o mai mare fluiditate, armonia se colorează prin cromatism. După cum arată tema primului *Capriciu*, în locul ambitusului redus și al caracterului vocal-cantabil de altă dată, melodia se desfășoară acum în salturi mari cu un caracter net instrumental.



O notă nouă a muzicii lui Andricu, în conținut și mod de exprimare, față de lucrările anterioare, apare în baletul *Taina, opus 17* (1932), ce se manifestă printr-o atmosferă vag orientală, de mister, și cu oarecare inflexiuni de senzualitate.

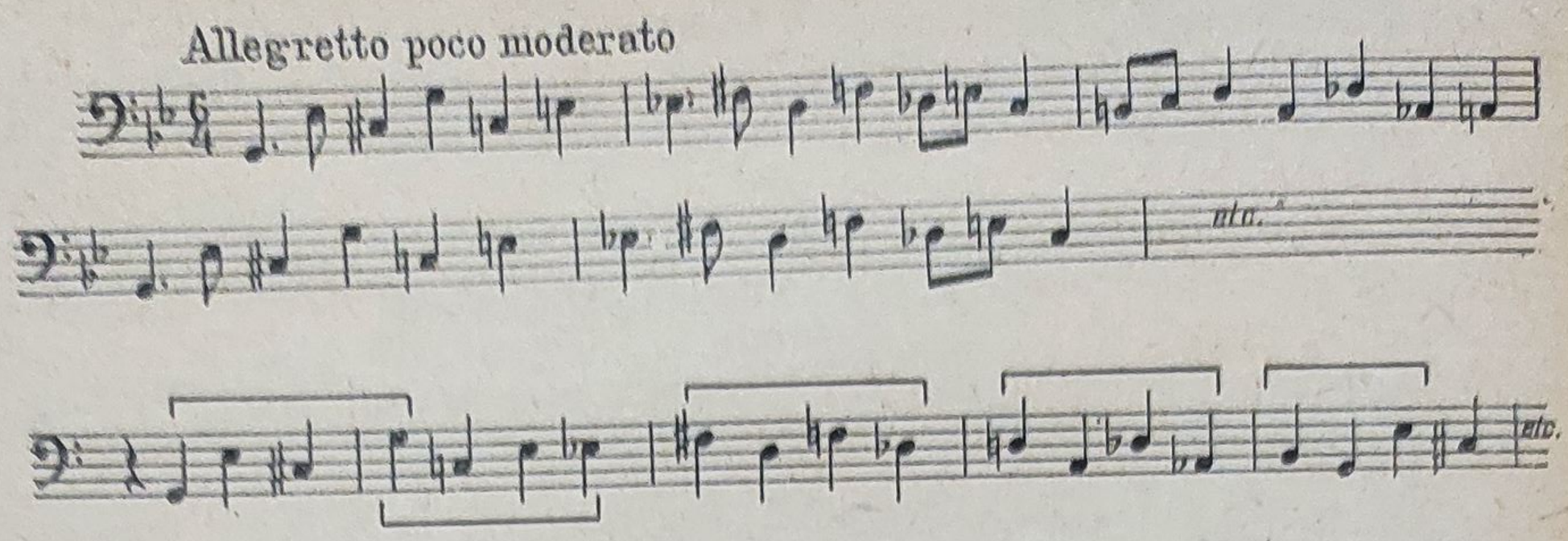
Muzica celor două *Impresiuni pentru orchestră,* reprezentînd incursiuni în poezia nopții, nu este lipsită de accente de reverie și de un ton „misterios".

În părțile lente ale unora dintre simfoniile sale, contemplația se adîncește, iar melancolica lor reverie capătă cîteodată accente dureroase. Partea întîi „Grave" din *Simfonia a VI-a, opus 82* (1957), este expresia unor stări depresive, într-un contrast vădit cu seninătatea calmă, caracteristică atîtor părți lente din majoritatea lucrărilor lui Andricu.

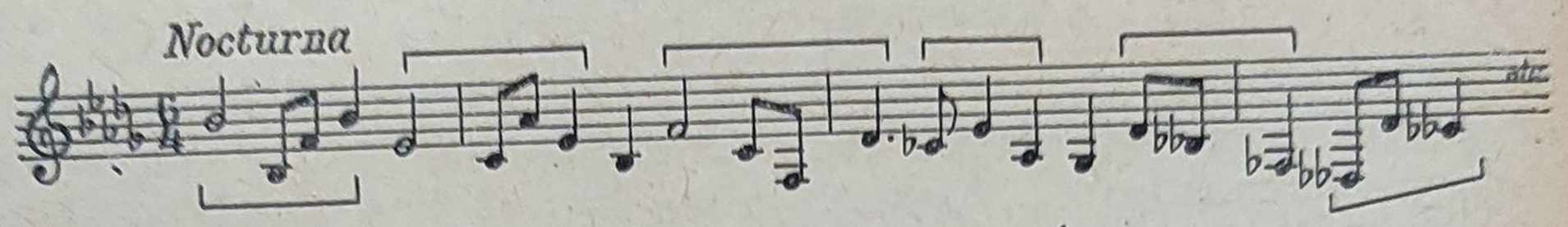
În avîntul primelor părți ale *Simfoniilor I-a, a III-a* și *a VI-a,* lumina se îmbină cu umbra ; conținutul lor pare să izvorască din problemele care îl frămîntă pe compozitor, în legătură cu existența umană, probleme a căror rezolvare o încearcă în finalurile acestor lucrări, în sensul unei depline afirmări a vieții.

Conținuturi emoționale diferite sînt exprimate în mod firesc cu mijloace diferite. Astfel, în timp ce conținutul „luminos" al muzicii lui Andricu este exprimat cu ajutorul diatonicului, cel „depresiv", de umbre și penumbre, prin cromatism. Trebuie precizat însă că acest cromatism este de altă esență melodică decît cea care caracterizează multe dintre cîntecele și dansurile noastre populare ; la acestea, structura cromatică provine din treptele „mobile" ale modurilor, pe cînd la Andricu ea este de natură „armonică", fiind rezultatul alăturării unor fragmente melodice pur diatonice.

O analiză mai atentă, de exemplu, cea a temei *Simfoniei I-a,* ne va demonstra că aceasta este alcătuită, de fapt, din repetarea unui arpegiu „diatonic" al aceluiași motiv, cu mici modificări și pe trepte diferite.



Un caz asemănător îl reprezintă și structura temei *Nocturnei* (din *Deux Impressions*) :

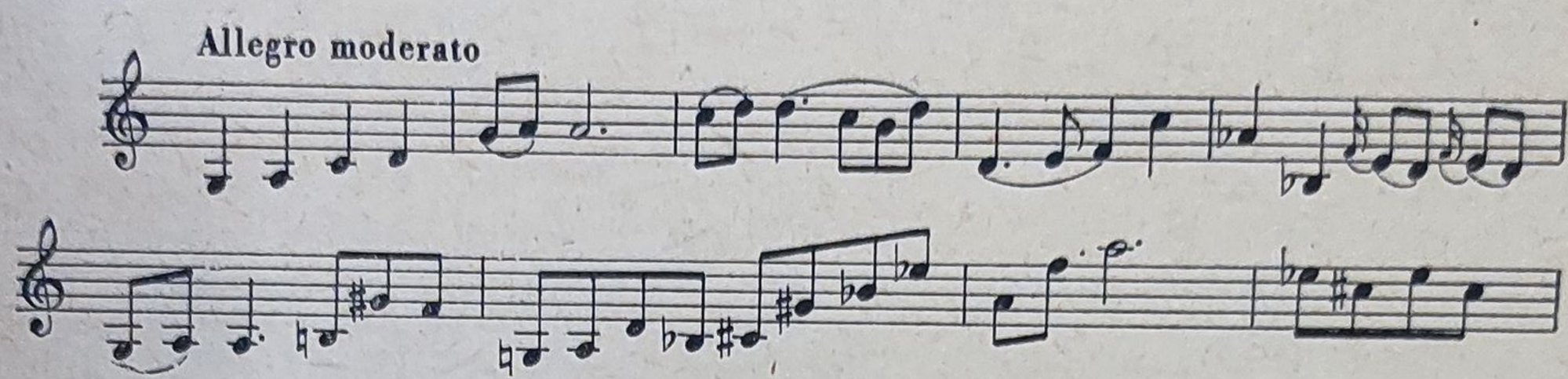


Preferința lui Andricu pentru o melodică bazată pe arpegiu (major sau minor), element caracteristic de altfel multor cîntece populare de joc, constituie o indicație în plus că inspirația sa melodică este adeseori alimentată de armonie, ceea ce este demonstrat și de modul său de exprimare polifonică. Aceasta reprezintă, de fapt, nu o polifonie propriu-zisă, în accepțiunea contemporană a noțiunii, adică o suprapunere de linii melodice cu un profil melodic bine conturat și cu un sens expresiv propriu, ci, în realitate, un *contrapunct armonic*, în care implicațiunile verticale sînt adeseori hotărîtoare în privința mersului vocilor. În creația sa de maturitate, elementele contrapunctice au adeseori un rol important, mai ales în cadrul travaliului tematic. Fiind conștient de pericolul stereotipizării procedeelor de dezvoltare simfonică statornicite prin tradiție, Andricu se limitează la un minimum de dezvoltare ; uneori el înlocuiește chiar forma sonată cu vechile forme polifone, *Fuga* și *Passacaglia*. Primele lucrări cu o scriitură evident contrapunctică sînt *Simfonia a III-a* și *Suita de orchestră, nr. 2*. În *Simfonia a III-a*, fuga înlocuiește tradiționala formă sonată, ca partea întîi a acestei lucrări, iar partea lentă a *Simfoniei a VI-a* are la bază forma de passacaglie, remarcabilă din punctul de vedere al măiestriei contrapunctice, exprimînd prin acestea o mare tensiune dramatică.

În creația sa simfonică din ultimii ani, pe lîngă o revenire la formele omofone ale epocii de debut, se poate constata o deosebită concizie a expresiei, o condensare aproape aforistică a conținutului

emoțional. Astfel, *Simfonia a IX-a*, cu o durată de cca. 17 minute, excelează în acest sens printr-o pilduitoare sobrietate a modului de exprimare.

Diferit de caracterul aforistic al *Simfoniei a IX-a*, *Concertul pentru vioară și orchestră, opus 93* (1960), se remarcă printr-o mai mare amploare, printr-un conținut liric și printr-un suflu larg, cantabil, al temelor.



Concertul prezintă și în privința armoniei unele aspecte noi, care vor căpăta un relief mai accentuat într-un ciclu de miniaturi pentru pian, *opus 110* (1966). Spre deosebire de claritatea funcțională a armoniei din majoritatea lucrărilor sale, și a simplității lor acordice, în *Concert*, și mai ales în miniaturile pentru pian, există anumite efecte impresioniste, acordurile devin mai complexe, modulațiile mai pătrunse de cromatism.

Deși Andricu posedă un larg orizont literar și este deosebit de receptiv față de poezie și literatură, totuși, în creația sa, lucrări de inspirație literară, (ca baletele *Taina* și *Luceafărul)* constituie excepții. Absența unei legături mai strînse între creația sa și literatură este demonstrată și prin numărul cu totul redus de lieduri și lucrări corale, precum și de lipsa unei semnificații artistice mai deosebite a acestora în ansamblul creației sale.

În contextul general al muzicii românești, Andricu reprezintă o personalitate creatoare aparte, o apariție oarecum izolată. Din creația sa lipsesc tendințele „monumentaliste" ale lui Cuclin, sau cele programatice ale lui Otescu, Alessandrescu, Nottara etc. ; lipsesc, de asemenea, atît aspectele descriptive ale muzicii lui Marțian Negrea, cît și elementele caricaturale sau de pitoresc, prezente în creația lui Jora, Rogalski, Constantinescu, Zirra etc.

Deși, înzestrat cu o mare facilitate de a compune, nu toate lucrările compozitorului par a fi născute din aceeași spontană pornire emoțională de a da glas, prin muzică, trăirilor sale, ci, în unele cazuri, actul de creație se consumă mai mult pe plan intelectual decît pe cel emoțional, izvorînd din satisfacția artistică de a crea *forme sonore* de armonioase proporții. Acesta este cazul multora dintre

lucrările sale pentru pian, care au urmat după foarte expresiva *Sonatină, opus 12* (1929); lucrările de pian constituind, după cum se pare, terenul de experimentare pentru lucrări de forme mai complexe.

Dacă, în comparaţie cu alţi compozitori români, diapazonul emoţional al lui Andricu este oarecum mai redus, în schimb, stilul său are întotdeauna o deosebit de caracteristică notă personală. Aceasta rezultă din modul individual de îmbinare a elementelor melodice de esenţă folclorică cu o tehnică componistică avansată, păstrînd însă o consecventă atitudine de moderaţie în privinţa împrumuturilor din arsenalul de mijloace tehnice ale diferitelor curente contemporane, din care şi-a însuşit numai ceea ce a corespuns cu structura sa temperamentală şi cu concepţiile sale estetice.

Ca profesor al multor compozitori din generaţia mai tînără, Andricu nu s-a închistat în rutina academică, ci, în ciuda legăturilor organice ale operei sale cu tradiţia naţională şi universală, el s-a străduit să formeze personalitatea artistică a discipolilor săi, atît pe baza unei cunoaşteri temeinice a moştenirii clasice, cît şi prin studiul aprofundat al creaţiei contemporane. Astfel, latura pedagogică a activităţii lui Mihail Andricu completează în mod armonios pe cea a compozitorului, contribuind la o mai plastică conturare a personalităţii sale artistice atît de complexe.

MARCEL MIHALOVICI (22.X.1898)

Istoria muzicii dovedeşte că în procesul de dezvoltare a fiecărei şcoli naţionale, rolul folclorului în determinarea specificului autohton al creaţiei culte s-a limitat de obicei la o anumită perioadă de timp, după care a urmat o nouă perioadă stilistică, cînd, pe măsura lărgirii continue a limbajului muzical, elementele de sursă folclorică au cedat tot mai mult locul celor personale, încît, pînă la urmă, caracterul naţional al creaţiei muzicale izvora din conţinut, în sensul celor spuse de Enescu, după care, în conţinut se oglindesc „însuşirile psihice ale omului, ale popoarelor".

După cum, muzica românească de avangardă, din care au dispărut caracteristicile naţionale de sursă folclorică, nu poate să nu fie considerată ca parte integrantă a culturii noastre muzicale, tot aşa nu pot lipsi dintr-o lucrare de istorie a muzicii româneşti nici acei compozitori, care, originari din România, trăind mai mult timp dincolo de graniţele ţării, au păstrat în creaţia lor o notă

românească, izvorîtă din folclor, deși aceasta se datorește în primul rînd unor considerente de ordin estetic.

De aceea, am socotit necesar să cuprind în lucrarea de față și creația lui Marcel Mihalovici, care, deși de mult timp stabilit la Paris, unde ocupă un loc important în viața muzicală, nu a întrerupt niciodată legăturile sale cu România [1].

Născut în București, unde și-a început și studiile de compoziție [2], Marcel Mihalovici a fost membru al Societății Compozitorilor Români încă de la înființarea ei, rămînînd în continuare membru al Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România.

Deși în creația lui Marcel Mihalovici folclorul nu are acel rol fundamental pe care îl deține în creația altor compozitori, și cu toate că opera sa muzicală dovedește, încă de la primele lucrări, o certă orientare universalistă, muzica noastră populară a lăsat totuși urme incontestabile în stilul său [3].

---

[1] Din aceleași motive figurează în acest volum și Stan Golestan, care a trăit și a murit la Paris.

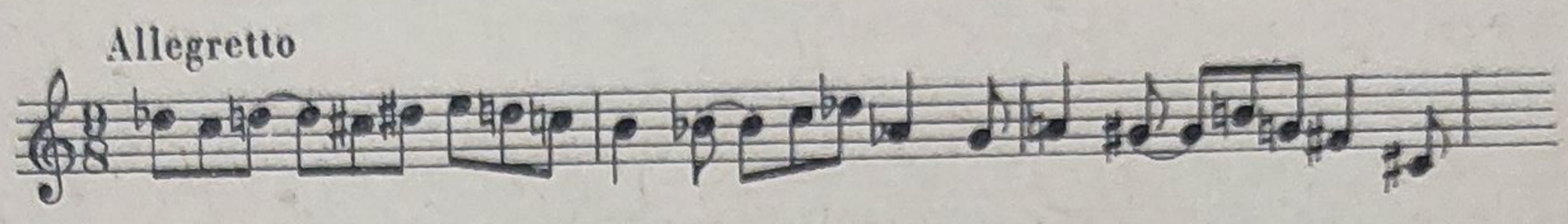
[2] Primele studii sistematice de compoziție le-a făcut între 1916—1918, cu Robert Cremer și Dimitrie Cuclin ; participînd, în 1918 la Concursul anual de compoziție „George Enescu" și obținînd cu o *Nocturnă* pentru pian mențiunea II, tînărul compozitor este sfătuit de Enescu să continue studiile la Paris, unde, între 1919—1925, devine discipolul lui Nestor Lejeune (vioară), Saint-Reguier (armonie), Vincent d'Indy (compoziție). În timpul acestor ani de studii, participă și la alte concursuri „George Enescu", obținînd, în 1921, premiul II cu o *Sonată* pentru vioară și pian, iar în 1925, premiul I pentru o lucrare de orchestră, *Introducere și mișcare simfonică*. În 1925, Mihalovici se stabilește definitiv la Paris, și din 1928 face parte, pentru un timp, împreună cu Buhoslav Martinu, Tibor Harsany, Conrad Beck și Antonin Cerepnin, din grupul „Ecole de Paris". Principala trăsătură comună a esteticii compozitorilor aparținînd acestei grupări constă în evidențierea notei naționale muzicale a țării de origine a respectivului compozitor. În 1932, Marcel Mihalovici figurează printre fondatorii asociației „Triton", din Paris, care avea ca scop propagarea muzicii moderne ; în concertele organizate de această asociație erau executate însă și lucrări ale unor compozitori români.

Atașat lui George Enescu, marele nostru compozitor, cu cîteva luni înainte de moartea sa, l-a însărcinat pe compatriotul său Mihalovici să completeze partitura *Simfoniei de cameră*, cu unele indicații de interpretare.

[3] Format sub dubla influență a muzicii franceze și germane — după cum afirmă Claude Rostand (într-un studiu consacrat lui Marcel Mihalovici, apărut în numărul 11 din 1958 al revistei „Melos") — Mihalovici a nutrit o admirație deosebită pentru Brahms și Reger, iar urme ale influenței acestora pot fi identificate în întreaga sa creație muzicală. Același autor mai afirmă că Marcel Mihalovici s-a dovedit a fi sensibil și față de înrîurirea venită din partea impresioniștilor francezi, precum și din partea altor compozitori ca Stravinski, Prokofiev și Schönberg. Din aceste elemente disparate de limbaj, Marcel Mihalovici și-a făurit un stil personal cu totul unitar.

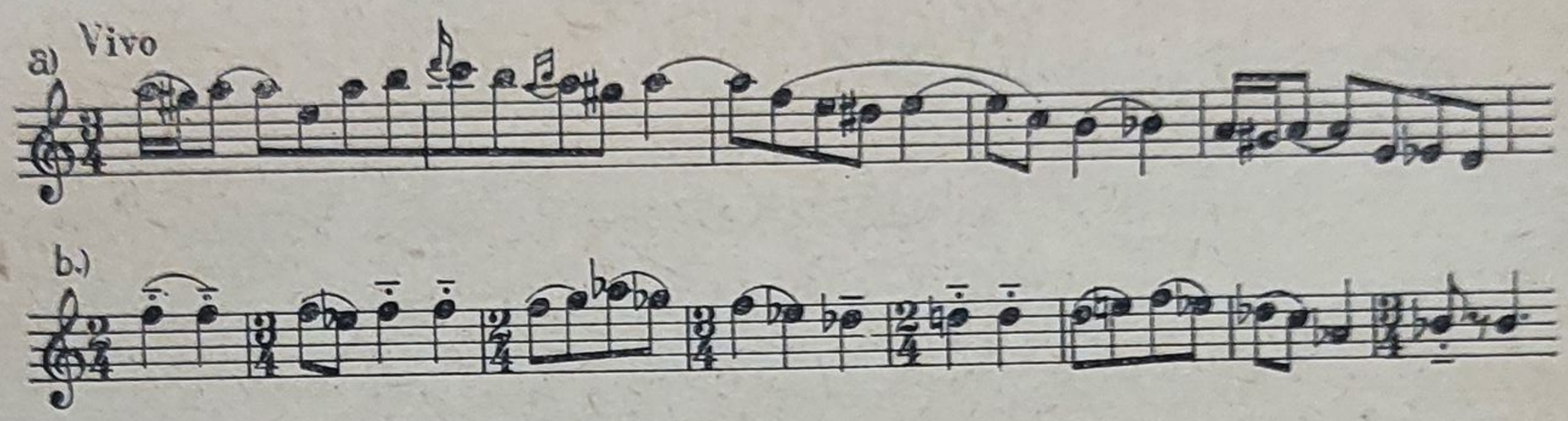
În linii mari, stilul lui Mihalovici poate fi caracterizat prin rolul predominant al melodiei, în general de structură cromatică, cuprinzînd adeseori toate cele 12 semitonuri, fără a exclude însă

M. Mihalovici — Fuga din *Suita „Theseu"*



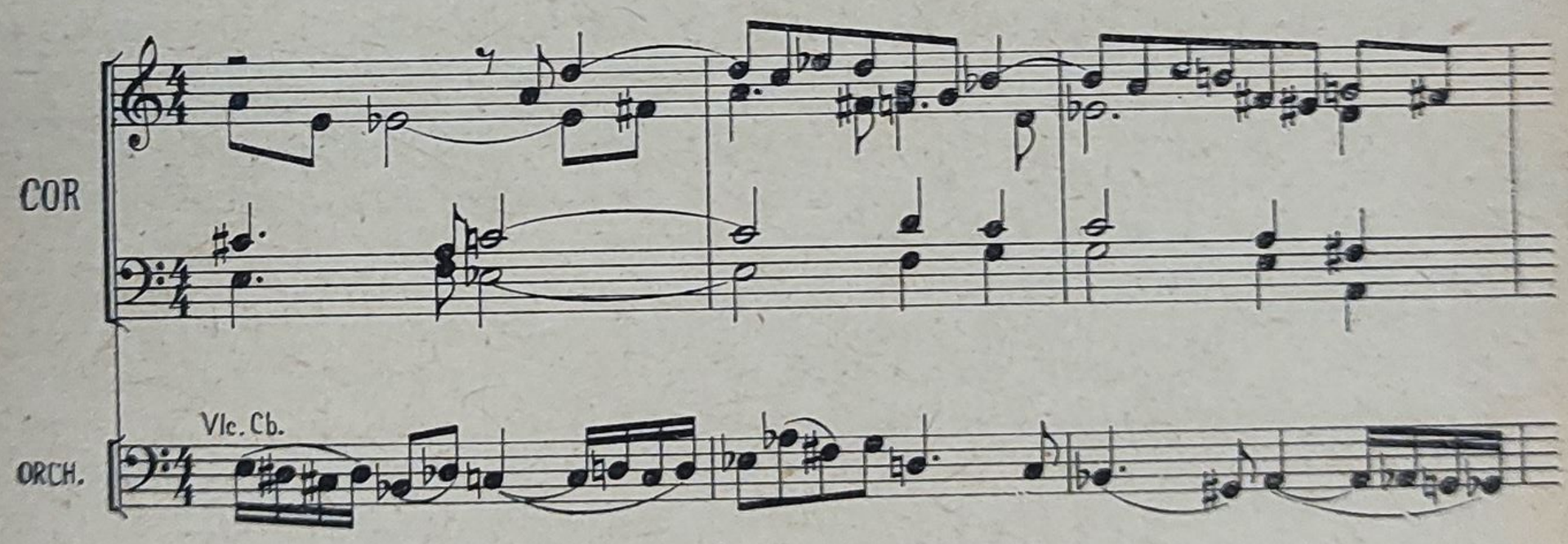
prezența unor elemente modale și a unor întorsături folclorice,

M. Mihalovici — *Simfonia „Partita"*



iar în concordanță cu înclinațiile de melodist ale compozitorului, și printr-o polifonie eminamente lineară,

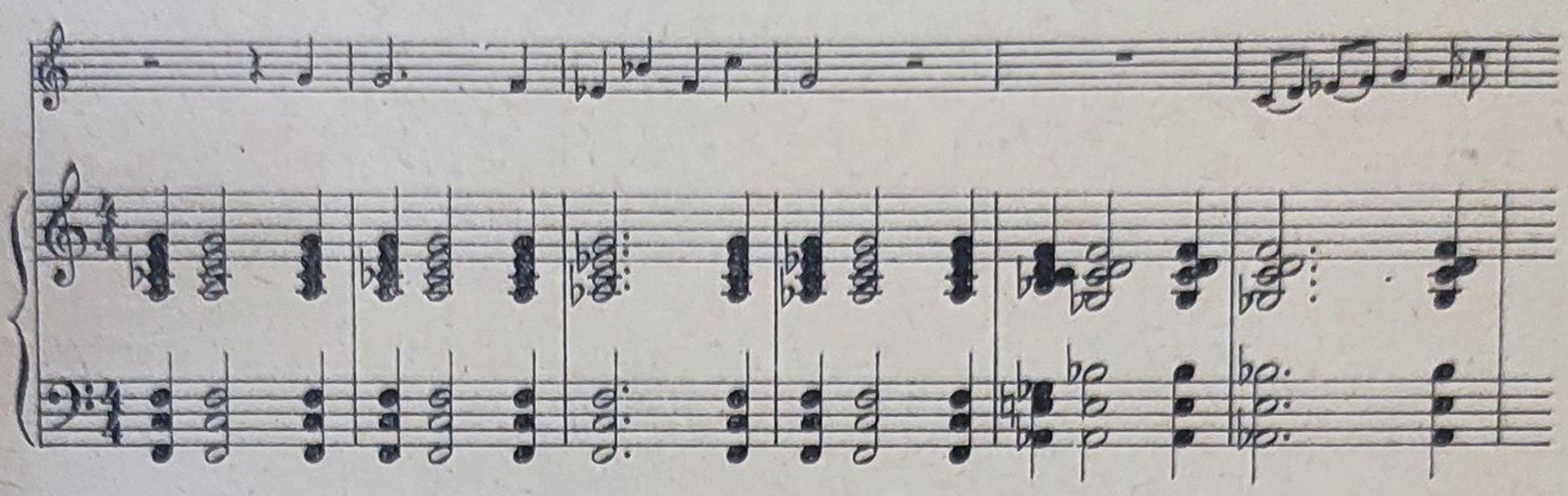
M. Mihalovici — *Simfonia „Cantata"*



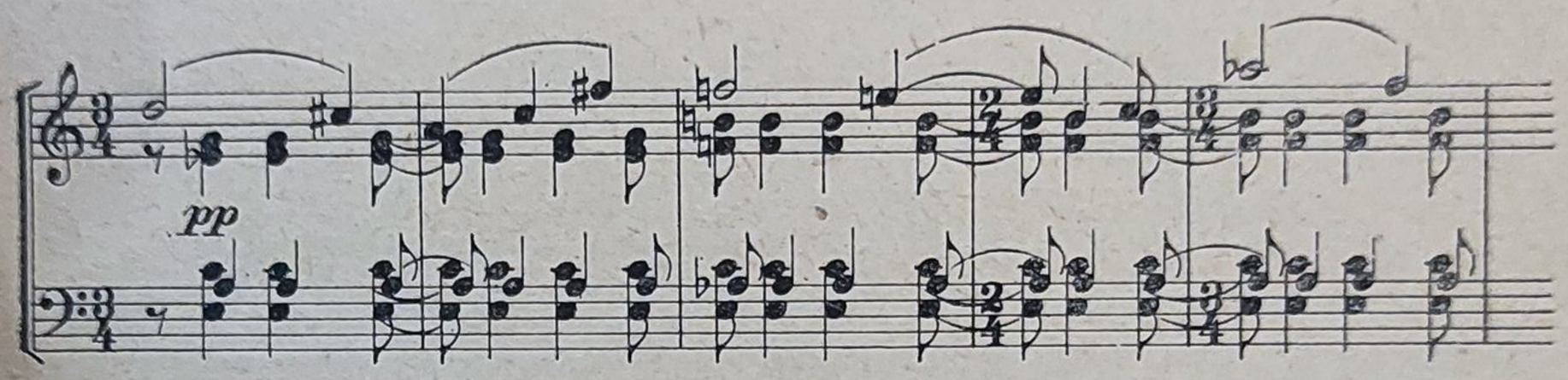
armonia fiind astfel nu arareori rezultatul accidental al conducerii vocilor. Cu tot rolul important al polifoniei, în lucrările sale pot fi întîlnite însă porțiuni mai lungi sau mai scurte de structură omofon-

armonică, acordurile prezentînd forme deosebit de variate, începînd cu tradiţionalul trison şi ajungînd la suprapuneri bi- şi politonale sau conglomerate de sunete cuprinzînd adeseori totalul cromatic.

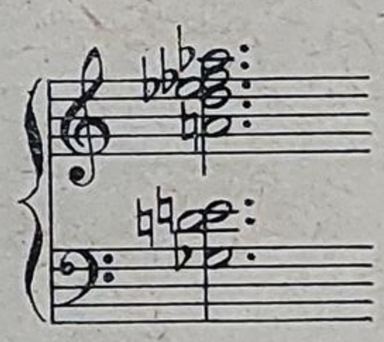
M. Mihalovici — Opera „*Neînduplecatul Pluto*"



M. Mihalovici — *Cvartetul nr. 2*



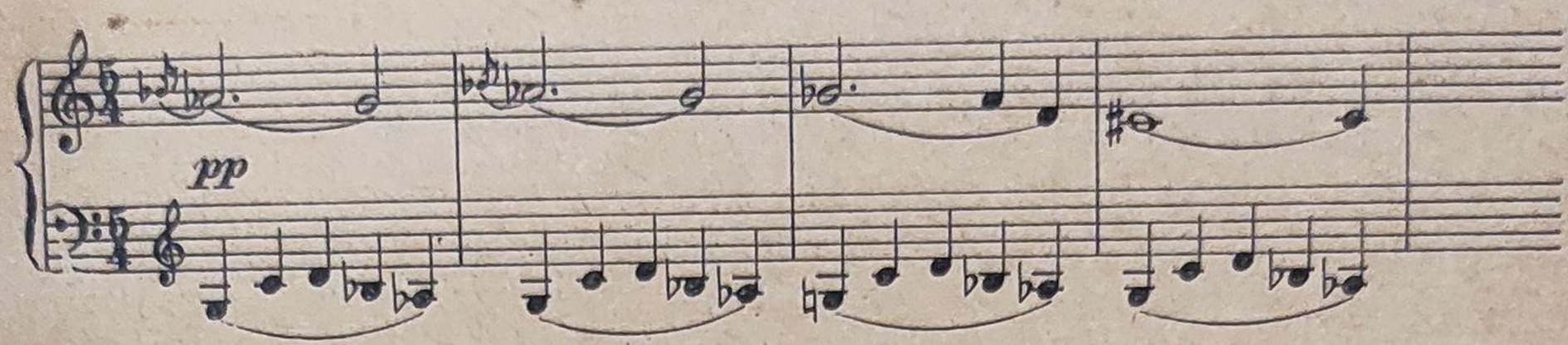
M. Mihalovici — *Simfonia „Cantata"*



Elementul folcloric apare în muzica lui Mihalovici în general sub o formă mai mult sau mai puţin stilizată ; nu fac excepţie nici lucrările — mai vechi şi mai noi — în care elementele de folclor apar într-o formă nestilizată, influenţa folclorului fiind astfel mai direct sesizabilă. În acest sens cităm unele lucrări mai vechi — *Chindia*, pentru 13 instrumente de suflat şi pian (1929), *Rapsodia concertantă în stil popular românesc*, pentru orchestră mare (cunoscută şi sub titlul de *Capriccio românesc*, 1936), părţi din baletul *Caragueuz* (1926), *Un dansator român*, piesă pentru pian (1937)

— iar din cele de dată mai recentă, *Sonata* pentru clarinet și pian (1965).

Prezența unor celule folclorice integrate într-o structură melodică cromatică este caracteristică și altor lucrări din prima perioadă de creație a compozitorului, ca de exemplu în unele compoziții pentru pian, dintre care amintim *Sonatina* (1923) și *Quatre pièces impromptues* (1928).



Adeseori, influența folclorului se manifestă doar în structura ritmică a muzicii sale.

Compozitor deosebit de productiv, cultivînd cu egal succes toate genurile muzicale, creația lui Mihalovici cuprinde peste 100 de lucrări. Din creațiile sale dramatice, în total 14 la număr, cităm, ca cele mai cunoscute, baletele : *Caragueuz* (1926, libret de M. Larionov), *Alternamenti* (1957, libret de Claude Rostand), *Hommage à Thesée* (1958, libret de K. H. Ruppel), precum și operele *L'intransigeant Pluton* (1928, libret de Reignard), *Phaedra* (1949, libret de Y. Goll), *Krapp* (1959—60, libret după S. Beckett), *Les jumeaux* (1961—62, libret de Claude Rostand).

Un diapazon tot atît de larg cuprinde și creația sa simfonică, în care, alături de o *Uvertură tragică* (1957), se află și o *Simfonie „giocosa"* (1951), o *Notturno* (1923), o *Elegie* (1955) și *Aubade* (1964), precum și patetica *Simfonie-cantată*, pentru cor mixt și orchestră (1963, pe texte din Biblie) ; atmosfera delicată a unor piese pentru pian, ca de exemplu a celor trei *Nocturne* (1948) și a celor patru *Pastorale* (1950), este în evident contrast cu conținutul de concentrată meditație a *Sonatei* pentru pian (1964) de ample proporții.

Muzica sa de cameră — instrumentală și vocală — cuprinzînd mai multe *Sonate cu pian* și un instrument cu coarde sau de suflat, o *Sonată pentru trei clarinete* (1934), un *Trio de coarde* (1929), un *Cvartet de coarde cu pian* (1922) și trei *Cvartete de coarde* (I, 1923 ; II, 1931 ; III, 1946) este tot atît de reprezentativă ca și cea simfonică : sub aspectul transparenței scriiturii, cele trei cvartete sînt poate însă mai semnificative pentru stilul polifon al compozitorului.

Imaginea creației sale este completată prin numeroase lieduri — două cicluri — unul compus pe poezii populare românești (1924),

altul (Stanțe), pe versuri de Mariana Dumitrescu (1965), arătînd și sub acest aspect legătura compozitorului cu România.

Deși în creația lui Marcel Mihalovici, ca de altfel și în aceea a altor compozitori contemporani, elementul constructiv deține un rol important, în cazul lui, acesta nu devine niciodată un scop în sine, ci constituie doar un mijloc de a da o organică coeziune elementelor componente ale limbajului său muzical, prin care este exprimat un conținut emoțional variat, liric în esența sa.

CONSTANTIN BOBESCU (21.V.1899)

Discipol al Scholei Cantorum din Paris, activînd după întoarcerea sa în țară și ca violonist și dirijor, Constantin Bobescu s-a făcut cunoscut mai ales prin cele trei opere ale sale — *Zobail, Trandafirii roșii* și *Ion Botezătorul*. În afară de aceste lucrări dramatice, el a mai compus, pînă în 1944, poemele simfonice *Fatma, El Zorab* (pentru voce și orchestră, după poezia cu același nume de George Coșbuc), piese pentru vioară, cîntece cu pian etc.

După cum arată și titlul operelor și al poemelor simfonice, Bobescu, în această perioadă de creație, manifesta o atracție deosebită pentru subiecte romantice și exotice, adeseori cu colorit oriental. Acestei sfere tematice îi corespunde și limbajul său muzical, de o largă accesibilitate a melodiei, dar și aspectele colorate ale armoniei și orchestrei. Lucrarea sa cea mai importantă este, fără îndoială, opera *Trandafirii roșii* (după piesa cu același nume de Zaharia Bîrsan), executată în prima audiție la București și figurînd multă vreme în repertoriul operei din Cluj. Deși influențată, din punct de vedere melodic, de muzica italiană de operă, această lucrare are totuși o notă personală proprie, care se manifestă în gingășia expresiei, în atmosfera eminamente romantică, în lirismul ei visător. Înclinația compozitorului spre caracterizare dramatică este dovedită și de lucrările simfonice. Dar în ciuda acestor înclinații, compozitorul nu a mai revenit la genul operei, cultivînd în special muzica simfonică, și modificîndu-și întrucîtva și stilul, prin includerea în acesta a unor elemente de muzică populară, cum se poate vedea în : *Rapsodia I-a* (1950), *Poemul pentru soliști și cor de copii* (1952), *Poveste din pădure* (1952), *Concert pentru vioară și orchestră* (1954), *Poemul simfonic „Eroii Jiului"* (1959).

După cum se poate constata din titlurile de mai sus, lucrările simfonice ale lui Constantin Bobescu, cuprind o considerabilă arie emoțională. Pe lîngă caracterul viu al expresiei proprie muzicii lui Bobescu trebuie menționată aci și remarcabila artă orchestrală a compozitorului.

Alți compozitori din perioada interbelică

Tabloul creației muzicale românești din secolul XX ar fi incomplet dacă, pe lîngă opera muzicală a făuritorilor școlii naționale moderne, prezentată în cele precedente, nu am face măcar o sumară caracterizare a creației și a acelor compozitori născuți între 1870—1900, care, debutînd în general la începutul secolului nostru, au avut un rol mai puțin important în dezvoltarea muzicii noastre.

În unele cazuri, semnificația mai redusă a creației acestora se datorește, fie caracterului eclectic al stilului lor, fie faptului că, deși posedînd o notă personală, ori au cultivat numai un singur gen, ori neaderînd la curentul dominant, creația lor nu a exercitat o influență directă asupra procesului de cristalizare a școlii noastre naționale.

THEODOR FUCHS (1873—1953)

Cel mai în vîrstă dintre compozitorii care se încadrează în cazurile enumerate mai sus a fost Theodor Fuchs, discipol al lui Eduard Wachmann la Conservatorul din București, și apoi al unor profesori reputați de la Conservatorul din Viena. Muzician multilateral, pe lîngă compoziție, Fuchs a desfășurat un timp și o activitate dirijorală în cadrul unor teatre de provincie din Austria, precum și una de pianist concertant. După reîntoarcerea sa în țară, Fuchs a fost unul dintre cei mai căutați acompaniatori ai soliștilor români și străini, fiind apreciat și de George Enescu.

Vasta sa creație muzicală cuprinde 6 opere, 4 balete, 2 simfonii, 3 rapsodii pentru orchestră (acestea conținînd și elemente de muzică populară orășenească), 3 concerte pentru pian, lucrări de muzică de cameră și numeroase lieduri. Compozițiile sale dovedesc o certă inventivitate melodică și o excelentă stăpînire a tehnicii componistice ; fiind însă prea dependentă de romantismul german, muzica lui Fuchs nu se distinge printr-o notă personală mai pregnantă.

ION BOHOCIU (22.VIII.1874—12.IV.1944)

A studiat teoria și armonia la Conservatorul din București cu Eduard Wachmann, urmînd apoi, între 1901—1905 Conservatorul din Leipzig cu Jadasohn (contrapunctul) și Reinecke (compoziția). După reîntoarcerea sa în țară a ocupat postul de profesor de muzică la liceul „Vasile Alecsandri" din Galați. Eminent contrapunctist, Bo-

hociu a fost unul dintre acei compozitori români care — independent de Kiriac — au folosit scriitura polifonă în prelucrările sale de melodii populare pentru cor. Cu toate că instrucția muzicală primită la Leipzig îl îndepărta de la sursele muzicale băștinașe, Bohociu, cu ajutorul unor caracteristici modale, a urmărit să imprime unora dintre lucrările sale corale și instrumentale o notă autohtonă. Concomitent, Bohociu a cultivat însă și un stil de orientare mai universalistă, în care scriitura contrapunctică se îmbină cu un limbaj armonic influențat de romantismul german. Căutarea unui echilibru stilistic între național și universal este caracteristică atît *Concertelor* religioase, cît și lucrărilor instrumentale pentru orchestră, ca *Poema romantică*, *Rondeletta*, precum și muzicii sale de cameră.

STAN GOLESTAN (26.V.1876—21.IV.1956)

Deși Stan Golestan a plecat de timpuriu din țară și, după terminarea studiilor sale muzicale făcute la Schola Cantorum cu Vincent d'Indy, s-a stabilit la Paris, în ciuda incontestabilelor influențe ale mediului muzical francez, el a urmărit, în tot timpul îndelungatei sale activități componistice, scoaterea în evidență a unei caracteristice note românești. Acestea se manifestă în primul rînd în structura melodică a muzicii sale, modelată în spiritul muzicii noastre populare orășenești și lăutărești și înveșmîntată într-o haină armonică colorată, purtînd amprenta muzicii franceze. Lucrările sale cele mai reprezentative sînt: *Rapsodia „Dîmboviița"*, pentru orchestră (1902), distinsă cu premiul I „G. Enescu" (1915), *Simfonia în stil românesc* (1910), *Rapsodia concertantă*, pentru vioară și orchestră (1920), *Concert moldav*, pentru violoncel și orchestră, *Concert carpatin*, pentru pian și orchestră (1945). În lucrările sale de muzică de cameră, în fruntea cărora se situează *Cvartetul de coarde*, este evident atașamentul compozitorului față de tradiția contrapunctică a Scholei Cantorum.

EMIL MONȚIA (6.I.1882—15.II.1965)

Cu toate că s-a ocupat de compoziție ca amator și că tehnica sa a avut lacune, Emil Monția și-a cîștigat merite prin culegerile de folclor cu acompaniament de pian, pe care le-a publicat, precum și prin compoziții proprii, printre care de o mare popularitate s-au bucurat cîntecele sale pentru voce și pian, al căror stil se află între doină și romanță. Dintre cele cinci opere ale sale — *Fata de la Cozia*, *Ileana*, *Haiducul Cercel*, *Trei deodată* și *Moștenitorul* (ultimele două,

opere comice) — toate pe libret propriu — prima a văzut lumina rampei, la opera din Cluj, fără a se menţine însă mai mult timp în repertoriu.

GAVRIIL GALINESCU (1883—1959)

Şi-a terminat pregătirea profesională la Conservatorul din Leipzig, după ce în prealabil studiase la Conservatorul din Bucureşti. A activat apoi timp îndelungat ca profesor al Conservatorului din Iaşi. Domeniul în care Galinescu s-a simţit cel mai mult în largul său a fost muzica de cor, laică şi religioasă. El a continuat pe această linie vechi tradiţii moldovene, evidente şi prin caracterul popular al limbajului acestor lucrări (unele dintre ele sînt prelucrări de melodii populare). Nota naţională este proprie şi lucrărilor sale de orchestră, uverturi, o simfonie, poemul simfonic cu cor *Ielele*; din cauza unei nepotriviri a melodiei cu limbajul armonic, vădit influenţat de muzica germană postromantică, creaţiile sale instrumentale au un anumit spirit academic impersonal.

ŞTEFAN POPESCU (11.IX.1884—6.VII.1956)

A studiat la Conservatorul din Bucureşti, cu Kiriac şi Castaldi, şi la Paris, cu Vincent d'Indy. Deţinînd cîteva decenii catedra de cor a Conservatorului din Bucureşti, Şt. Popescu şi-a consacrat o bună parte a activităţii sale componistice muzicii corale laice şi religioase — lucrările de acest gen putînd fi considerate ca mai reuşite — dar şi-a încercat puterile şi în domeniul muzicii simfonice, compunînd o simfonie, *Uvertura simfonică „Făt frumos"* şi o *Suită de jocuri româneşti* pe teme populare.

GHEORGHE SIMONIS (1885)

Discipol al lui Vincent d'Indy, a avut o activitate componistică destul de redusă. La concursul de compoziţie „George Enescu" din 1919, un fragment dintr-o simfonie proiectată — un *Largo* — obţine premiul II, iar în 1922, în cadrul aceluiaşi concurs anual de compoziţie, poemul *Le Rythme*, pentru solist, cor şi orchestră, este distins cu premiul I. După această dată, în afară de un balet pentru copii, *Nălusa fermecată*, Gheorghe Simonis n-a mai dat la iveală nici o altă lucrare, absorbit după cîte se pare de activitatea pedagogică pe care a desfăşurat-o în calitate de profesor al Conservatorului din Cluj.

ION HARTULARY-DARCLÉE (7.VII.1886, Paris)

Fiul cîntăreței de celebritate mondială, Hariclea H. Darclée, și-a făcut studiile muzicale în Capitala Franței (Xavier Leroux-armonie, André Gedalge-contrapunct, Charles Vidor-compoziție), pe care le-a continuat apoi la Milano (Amadeo de Sabata). Exercitînd profesia de dirijor al unor companii de operă și operetă în Italia, Franța, Elveția și Spania, I. Harturaly-Darclée a desfășurat și o susținută activitate componistică în domeniul operei și operetei, dintre care, cele aparținînd ultimului gen, compuse pe texte italienești, au obținut un real succes.

În 1940 vine în țară și ocupă pînă în anul 1955 postul de dirijor al orchestrei simfonice a Radiodifuziunii din București. În acest timp compune mai multe lucrări, mai ales simfonice, ca *Poemul simfonic „Vîrful cu dor"* (distins în 1942 cu premiul „G. Enescu"), două suite simfonice — *În lunca Siretului* (1946) și *Picturi de Grigorescu* (1953), lucrarea pentru cor și orchestră *Odă patriei mele* (1958), precum și lucrarea sa cea mai importantă, *Poemul vocal-simfonic „Bălcescu"* (1960): toate aceste compoziții, primite cu simpatie de public, dovedesc, pe lîngă stăpînirea sigură a meșteșugului tehnic, și o curgătoare inspirație melodică.

VICTOR GHEORGHIU (23.II.1888—26.VII.1951)

A compus 3 opere — *Aleodor* (prima audiție în 1929, la opera din București), *Voivodul Spulber* și *Miria* (pe librete scrise de compozitor). A fost deosebit de activ însă și în domeniul muzicii simfonice. În timp ce stilul operei (îndeosebi *Aleodor*) arată puternica înrîurire a muzicii italiene, stilul lucrărilor sale simfonice este influențat și de muzica franceză și germană. Acest caracter eclectic este propriu următoarelor lucrări pentru orchestră, compuse între 1919—1940 : *Poem*, poemele simfonice *Cornul* (după o poezie de Alfred de Vigny), *Viziune dramatică*, *Noaptea pe mare*, *Răsărit de soare*, *Moarte eroică*, *Ellesponto*.

Alte lucrări, ca *Preludiu și Intermezzo* pentru orchestră, sau *Capriccio* pentru pian, sînt scrise într-un stil clasicizant.

Victor Gheorghiu a fost receptiv și față de impulsurile venite din partea mișcării în favoarea creării unei școli naționale. Astfel, concomitent cu lucrări scrise într-un stil influențat de muzica occidentală, el compune și lucrări cu vădite trăsături naționale. Acestea au în general un caracter descriptiv, punînd accentul mai mult pe elementele pitorești ale muzicii populare. Menționăm în acest sens lucrări ca *Zorile pe lacul Snagov*, *Freamătul codrului* (ambele inti-

tulate de autor „descripţiuni simfonice"), *Suita simfonică* (alcătuită din „Cîntec de leagăn", „Agitaţie", „Toamna"). În anul 1947, compozitorul scrie o lucrare simfonică al cărui material este luat din folclor, folosind pentru înveşmîntarea temelor o armonie clasico-romantică, ceea ce este în dauna unităţii stilistice. În cele patru părţi ale acestei *Suite* („Paparudele", „Melancolie", „Dans rustic", „Baccanala"), elementul pitoresc are un rol precumpănitor.

MIHAIL ANDREESCU-SKELETTY (19.VII.1882—8.VI.1965)

După ce, la Conservatorul din Iaşi, a fost discipolul lui Eduard Caudella, Theodor Burada şi Gavriil Musicescu, şi-a continuat studiile la Milano şi Paris. A fost apoi profesor la Conservatorul din Cluj. A cultivat îndeosebi muzica dramatică şi formele mari ale muzicii simfonice (operele *Copilul haiducilor*, *Strigoii*, *Regina Ostrogoţilor*, *Misterul nopţii*; poemele simfonice *Satira a III-a*, după Eminescu, *Viaţa de artist*, *Cerbul miraculos*, *Exilul* etc.). Deşi operele sale conţin pagini muzicale sincer simţite, din cauza lipsei de adevărată forţă dramatică, ele nu s-au putut menţine în repertoriu, după cum din pricina unei construcţii formale deficiente şi a unui limbaj eclectic folosit în operele menţionate, nici lucrările simfonice nu s-au impus în mod definitiv în viaţa noastră muzicală. Partea cea mai reuşită a creaţiei sale o reprezintă cîntecele pentru voce, cu acompaniament de orchestră.

ION BORGOVAN (8.IX.1889)

A dat la iveală cîteva caiete de cîntece pentru voce şi pian, cu un vădit iz popular, mai ales pe versurile lui Şt. O. Iosif şi O. Goga. Factura lor armonică simplă şi melodica lor expresivă le-a asigurat o largă circulaţie. A mai scris opera în trei acte, *Pasăre măiastră* (1937), precum şi lucrările simfonice cu caracter descriptiv *Acuarelă de primăvară* (1910), *Suita muntenească* (1923), *Noapte de iarnă* (1936), *Rapsodia Someşului* (1952).

În mod firesc, nu numai marile forme simfonice şi dramatice au fost cultivate în acest timp ci, pe lîngă genul muzicii de cameră de factură mai complexă, trio, cvartet etc., unii compozitori au acordat o atenţie deosebită formelor miniaturale ale muzicii de cameră, vocale şi instrumentale.

ROBERT CREMER (24.X.1889—22.VII.1928)

Astfel, în afară de poemul dramatic *Sora de caritate (La Soeur gardienne)*, Robert Kremer a compus cîteva lieduri expresive, de factură elegantă și cu armonie colorată, într-un stil influențat de muzica franceză, lucru firesc pe acea vreme, generat de orientarea foștilor elevi ai lui Vincent d'Indy.

SCARLAT FOTINO (1894—1942)

A învățat muzica la Craiova, la școala de muzică „Cornetti". A scris puține lucrări, dintre care amintim o *Sonată* pentru vioară și pian, *Allegro pentru 2 piane* și tabloul simfonic *Noaptea Învierii*.

CONSTANTIN CASTRIȘANU (1899—1924)

Mort de tuberculoză într-un sanatoriu din Franța, a lăsat, în raport cu viața sa scurtă, un număr apreciabil de lucrări. Pe lîngă 2 opere, *Înșiră-te mărgărite* și *Tombelène*, a mai compus poemul simfonic *Fertot*, un *Cvintet pentru pian și coarde* (finalul terminat de Vincent d'Indy, după moartea lui Castrișanu), cîntece pe texte biblice și laice pentru voce și pian, precum și cîteva prelucrări de melodii populare pentru cor.

ION GHIGA (1895)

În timp ce creația lui Ion Ghiga, compusă în cei douăzeci de ani în urmă, arată o tendință de a se exprima într-un limbaj apropiat de cel al muzicii populare *(Trio rustic pentru vioară, violă și violoncel)*, în lucrările sale anterioare, dintre care cităm *Rondino pentru cvartet de coarde, Coral cu variațiuni pentru pian, Suita în stil clasic pentru orchestră*, această tendință este încă absentă sau, în general, slab conturată. La fel ca toți compozitorii amintiți pînă acum, și Ion Ghiga și-a încheiat pregătirea profesională la Schola Cantorum din Paris, după ce, în prealabil, a studiat un timp compoziția la Berlin. Poate din cauza influenței combinate a celor două școli, germană și franceză, stilul lui Ion Ghiga este mai puțin tributar influenței franceze, înclinînd mai mult spre un mod de exprimare atașat tradițiilor clasice. O excepție face doar *Poemul pentru vioară și pian*, în care, concomitent cu un mod romantic de exprimare, se fac simțite, în melodie și armonie, deopotrivă, și unele ecouri tîrzii ale muzicii franceze.

LUCIAN TEODOSIU (1897)

Exercitînd în principal profesia de arhitect, activitatea componistică — deşi poate semnul adevăratei sale înclinaţii native — a reprezentat pentru Lucian Teodosiu o preocupare secundară. Lucrările sale, opera-feerie *Papură Vodă*, piese pentru pian, cîntece etc., dovedesc o incontestabilă invenţie melodică, alimentată din folclor. Cum însă Teodosiu nu a ajuns în posesia unui temeinic meşteşug componistic — datorat, poate, faptului că a învăţat muzica în particular — lucrările sale suferă de unele deficienţe ale construcţiei formale. Dovedind un real simţ pentru a crea prin muzica sa o atmosferă adecvată acţiunii scenice, stăpînirea integrală a tehnicii componistice i-ar fi îngăduit compozitorului realizarea mai ales a unor lucrări de teatru muzical cu subiect de basm şi feerie.

SAVEL HORCEAG (5.XII.1898)

Discipol al profesorilor Kiriac, Castaldi, Cuclin şi Otescu, la Conservatorul din Bucureşti, şi al lui Vincent d'Indy, la Paris, compozitor fecund, Horceag a cultivat toate genurile muzicale. În afară de opera *Taina*, a compus poemele simfonice cu cor *Plugurile*, *Supuşii se închină*, o *Simfonie cu cor*, o *Uvertură*, un *Poem*, o *Suită* şi o *Rapsodie românească*, *Variaţiuni simfonice*, *Patru tablouri simfonice*, *Trei schiţe simfonice*, *Divertisment rustic*, *Nocturnă*, toate pentru orchestră, precum şi cîntece pentru voce cu pian sau cu orchestră. După cum indică şi titlurile unora dintre lucrările menţionate mai sus, legătura compozitorului cu folclorul este evidentă. Dacă compozitorul nu depăşeşte sistemul armonic clasic în ceea ce priveşte înveşmîntarea armonică a temelor, cu un cert iz popular, în privinţa orchestraţiei, el dovedeşte în schimb o vădită înclinaţie de a exploata, după modelul romanticilor, sursele coloristice ale aparatului orchestral. În ultimul timp, S. Horceag şi-a adus contribuţia sa mai ales la îmbogăţirea muzicii de fanfară.

Aici trebuie să vorbim şi despre acei compozitori, care, cu ani în urmă, ţinînd seama de numărul mereu crescînd al formaţiilor corale de amatori şi de nevoile de repertoriu ale acestora, după pilda lui Kiriac şi Cucu, au cultivat exclusiv genul coral.

În această ordine de idei amintim pe compozitorii :

CONSTANTIN BACIU (1895—1959) MIHAIL BĂRCĂ (1888), ION CROITORU (1884), IOAN GR. DANIELESCU (1884—1966), NICOLAE OANCEA (1893), CORNEL GIVULESCU (1896) [1]

Datorită aceleiaşi inspiraţii populare, armonizării limitate în general la funcţiunile principâle, facturii corale simple şi structurii predominant omofone, creaţia corală a acestor compozitori este caracterizată printr-un „stil colectiv", prezentînd doar neînsemnate deosebiri individuale.

Îmbinînd bunul gust cu o mare accesibilitate, creaţia corală a compozitorilor sus-menţionaţi a îndeplinit şi continuă să îndeplinească şi astăzi, în condiţiile participării la mişcarea noastră corală a unui tot mai mare număr de formaţii de amatori, un rol de seamă în educaţia artistică a maselor.

---

[1] Creaţia corală va fi tratată pe larg în vol. II.

BIBLIOGRAFIE

ALESSANDRESCU ALFRED	„Ion N. Otescu“	Rev. „Muzica“, nr. 8 1955
ALEXANDRU TIBERIU	„Armonie și polifonie în cîntecul popular“	Rev. „Muzica“, nr. 3, 1959
BARTÓK BÉLA	*B. B. Válogattot írásai*	Ed. Müvelt nep. Budapesta, 1956
BENTOIU PASCAL	„Mihail Jora“	Rev. „Muzica“, nr. 7, 1964
BERGER W. G.	*Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, cap. X	
BEU OCTAVIAN	„Carol Mikuli, un prieten al lui Chopin“	„Studii muzicologice“ nr. 6, 1957
BRANISCE VALERIU	„Ciprian Porumbescu“ (Stud. monografic)	Ed. Drapelul, 1908, Lugoj
BRĂILOIU CONSTANTIN	Prefața la *Liturghia* lui D. G. Kiriac	
BREAZUL GEORGE	*Patrium Carmen*	Ed. Scrisul românesc, 1941, Craiova
BREAZUL GEORGE	*Gavriil Musicescu, Opere alese*, Prefața	Ed. muzicală, 1962, București
BREAZUL GEORGE	*Dimitrie G. Kiriac, Opere alese*, Prefața	ESPLA, 1955, București
BRÎNCUȘ PETRE și NICOLAE CĂLINOIU	*Muzica în România după 23 august 1944*	
BUCHICI DUMITRU	„Sonata a II-a de G. Enescu“	Rev. „Muzica“, nr. 5—6, 1964

BURADA THEODOR	*Istoria teatrului* în Moldova, vol. I	Inst. Arte grafice Ştefaniu, 1915
CAUDELLA EDUARD	„Prima reprezentaţie a primei opere comice româneşti"	Rev. „Muzica", nr. 1, 1916
CAUDELLA EDUARD	„Muzica românească"	Rev. „Muzica", nr. 3, 1920
CERNE TITUS	*Dicţionar de muzică*, I	Ed. Stabilimentul grafic „Miron Costin", 1898, Iaşi
CARTOJAN NICOLAE	*Istoria literaturii române vechi*	Ed. Fundaţii, 1940—45
CIOBANU GHEORGHE	„Un cîntec al lui D. Cantemir în colecţia lui A. Pann"	Rev. de folclor nr. 3, II, 1957
CIOBANU GHEORGHE	„Folclor orăşenesc"	Extras din „Rev. de folclor"
CIOBANU GHEORGHE	„Cîntece româneşti de la începutul sec. XIX"	Extras din „Rev. de folclor", II, nr. 4
CORNEA PAUL	*Anton Pann*	E.P.L., 1964
COSMA L. OCTAVIAN	*Opera românească*, vol. I, II	Ed. muzicală, 1965
COSMA VIOREL	*Compozitori şi muzicologi români. Mic lexicon*	Ed. muzicală, 1965
	Ciprian Porumbescu	Casa centrală a creaţiei, Bucureşti, 1955
	Ion Vidu, un maestru al muzicii corale	Ed. muzicală, 1965
	Teodor Burada — viaţa în imagini	Ed. muzicală, 1966
	Nicolae Filimon, critic muzical şi folclorist	Ed. muzicală, 1966
COSTIN MAXIMILIAN	*Muzica românească*	Ed. Progres şi cultură, Tg. Mureş, 1934
CUCLIN DIMITRIE	„Ion Scărlătescu"	Rev. „Muzica", nr. 11, 1921
CUCLIN DIMITRIE	*Mes symfonies*	Manuscris
CUCLIN DIMITRIE	*Tratat de estetică muzicală*	Tiparul „Oltenia", 1933
DRAGOI SABIN	„Asupra muzicii româneşti"	Rev. „Muzica", nr. 12, 1921

FILIMON NICOLAE	„Lăutarii și compoziţiunile lor“	„Buciumul“, nr. 314, 1864, București
FIRCA CLEMANSA	„Muzica de pian a lui George Enescu“	„Studii și cercetări de istoria artei“, tom. XII, nr. 1, 1965
GAVOTY BERNARD	*Les souvenirs de Georges Enesco*	Ed. Flamarion, Paris, 1955
GEORGESCU-THEOLOGU, N.	*Eduard Caudella — 60 de ani de activitate artistică*	Tip. Inst. Minerva, 1916, București
GHICA ION	*Scrisori către V. Alecsandri*	E.P.L., 1967
* * *	*Istoria României*, vol. V	Ed. Academiei, 1964
MARBE MYRIAM	„Cvartetul II de G. Enescu“	Rev. „Muzica“, nr. 8, 1961
MASOFF IOAN	*Teatrul românesc*	E.P.L., 1961
MUREŞIANU ANDREI	Poezii și articole	E.P.L., 1963
MUREŞIANU IACOB	Precuvîntare	„Musa Română“, 1888, 1894, Blaj
NICULESCU ŞTEFAN	„Aspecte ale creaţiei enesciene în lumina Simfoniei de cameră“	„Studii muzicologice“, nr. 8, 1957
PAROCESCU NICOLAE	*Compozitorul G. Cucu*	Ed. muzicală, 1967
POPOVICI DORU	*Muzica corală românească*	Ed. muzicală, 1966
POSLUŞNICU GR. M.	*Istoria muzicii la români*	Cartea românească, 1928, București
ROSTAND CLAUDE	„Marcel Mihalovici“	Rev. „Melos“, nr. 11, 1958, Mainz
RAŢIU ADRIAN	„Simfonia a II-a de G. Enescu“	Rev. „Muzica“, nr. 7, 1961
RUSU LIVIU	*Eusebiu Mandicevschi, Opere alese*, Prefaţa	Ed. muzicală, 1958, București
TUDOR ANDREI	*George Enescu — Viaţa în imagini*	Ed. muzicală, 1959, București
SBÂRCEA GEORGE	„Guilelm Şorban“	„Studii muzicologice“, nr. 2, 1956
SCHMIDT ALEXANDRU	„D. G. Kiriac și cîntecul popular“	„Studii muzicologice“, nr. 3, 1957

SCHMIDT ALEXANDRU	*Alexandru Zirra*	Ed. muzicală, 1967, București
SORBAN RAOUL	*100 de ani de la înființarea Inst. de arte plastice „N. Grigorescu"*	Ed. meridiane, 1964, București
TOMESCU VASILE	*Drumul creator al lui Dimitrie Cuclin*	Uniunea compozitorilor din R.P.R., 1956
TOMESCU VASILE	*Alfonso Castaldi*	Ed. muzicală, 1958, București
TOMESCU VASILE	*Alfred Alessandrescu*	Ed. muzicală, 1962, București
TOMESCU VASILE	*Filip Lazăr*	Ed. muzicală, 1963, București
VANCEA ZENO	„Locul și rolul lui G. Enescu în muzica românească"	Rev. „Muzica", nr. 5, 1955
VANCEA ZENO	„Problema conținutului și a formei în creația noastră cultă"	Rev. „Muzica", nr. 1—2, 1956
VANCEA ZENO	„Despre caracterul realist muzical profesional românesc și rădăcinile sale istorice"	Rev. „Muzica", nr. 4—5, 1956
VANCEA ZENO	„Procesul istoric de formare a limbajului muzical cult"	*Studii de muzicologie*, vol. I, Ed. muzicală, 1965, București
WILLER IOSIF	„Contribuții la istoria vieții muzicale a orașului Lugoj"	„Studii muzicologice", nr. 2, 1956

BIBLIOTECA CENTRALĂ IAȘI

CUPRINS

Prefață, de Liviu Rusu 3
Introducere 7
Cap. I — *Unele relatări în privința condițiilor social-politice, economice și culturale în care a luat naștere muzica românească în Moldova, Muntenia și Transilvania, în prima jumătate a secolului XIX* 23
Cap. II — *Compozitori români din prima jumătate a secolului XIX* 55
Alexandru Flechtenmacher 55
I. A. Wachmann și L. A. Wiest 63
Carol Mikuli 72
Anton Pann 78
Cap. III — *Dezvoltarea muzicii românești în cea de a doua jumătate a sec. XIX* 85
Eduard Wachmann 91
Eduard Caudella 94
Francisc Serafim Caudella 95
George Stephănescu 106
Constantin Dimitrescu 115
Gavriil Musicescu 121
Ion Kartu, Pietro și Enrico Mezetti, Titus Cerne, Paul Ciuntu, Theodor Teodorescu 127
George Dima 134
Iacob Mureșianu 145
Ciprian Porumbescu 153
Compozitori bucovineni contemporani cu Ciprian Porumbescu: Isidor Vorobchievici, Eusebiu Mandicevschi, Tudor Flondor, Gheorghe Mandicevschi 160
Ion Vidu 167
Dimitrie Georgescu Kiriac 177
Liviu Tempea 188
Alexandru Mocioni 189
Alexis Catargi 190
Timotei Popovici 191
Ioan Scărlătescu 192
Guilelm Șorban 197
Tiberiu Brediceanu 202
Gheorghe Cucu 207
Ioan D. Chirescu 213

Cap. IV — *George Enescu* 219
Locul și rolul lui George Enescu în muzica românească. Caracterizări generale ale stilului enescian 219
Analiza creației lui George Enescu 237

Cap. V — *Alfonso Castaldi și discipolii săi* 287
Dimitrie Cuclin 293
Ion Nonna Otescu 306
Constantin C. Nottara 310
George Enacovici 312
Alfred Alessandrescu 316
Creația muzicală din Transilvania în anii de după Unire 321

Cap. VI — *Muzica românească între cele două războaie mondiale. Făuritorii Școlii noastre naționale moderne și alți compozitori din această perioadă* 323
Alexandru Zirra 335
Mihail Jora 340
Diamandi Gheciu 358
Marțian Negrea 361
Ludovic Feldman 370
Constantin Brăiloiu 373
Sabin V. Dragoi 375
Filip Lazăr 382
Mihail Andricu 387
Marcel Mihalovici 396
Constantin Bobescu 401

Alți compozitori din perioada interbelică :
Theodor Fuchs, Ion Bohociu, Stan Golestan, Emil Monția, Gavriil Galinescu, Ștefan Popescu, Gheorghe Simonis, I. Hartulary-Darclée, Victor Gheorghiu, Mihail Andreescu-Skeletty, Ion Borgovan, Robert Cremer, Scarlat Fotino, Constantin Castrișanu, Ion Ghiga, Lucian Teodosiu, Savel Horceag, Constantin Baciu, Mihail Bârcă, Ion Croitoru, Ioan Gr. Danielescu, Nicolae Oancea, Cornel Givulescu . . 402

Bibliografie 411

78(498)"18"/194

Redactor : CORNELIU BUESCU
Tehnoredactor : CARMINA CIZER

Dat la cules : 26.09.1968. Bun de tipar : 20.11.1968. Tiraj : 2.140 exemplare. Hîrtie : Tipar înalt tip B, de 63 gr m², format 610 × 860/16. Coli ed. : 24,90. Coli de tipar : 26. Ediția I. Comanda 1 047. A. nr. 17 560. Pentru bibliotecile mici indicele de clasificare 78.

Tiparul executat la Atelierele Grafice nr. 4,
B-dul București Noi nr. 40. — c. 2842.

Concepția autorului acestei lucrări, privind dezvoltarea creației românești moderne, denotă apartenența sa, fără rezerve, la ideea culturii muzicale din patria noastră. Pornind de la cele dintîi creații muzicale românești, prezentarea în spirit critic a muzicii culte, din cei aproximativ 150 de ani de existență, se face pe bază de studii consacrate fiecărui compozitor în parte. În funcție de actul creației — fapt ce cu precădere este luat în considerare de autor — volumul capătă aspectul unei monografii, pe care o socotim o lucrare de temelie pentru cercetarea și cunoașterea muzicii românești.

EDITURA MUZICALĂ
A UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

LEI 17,75